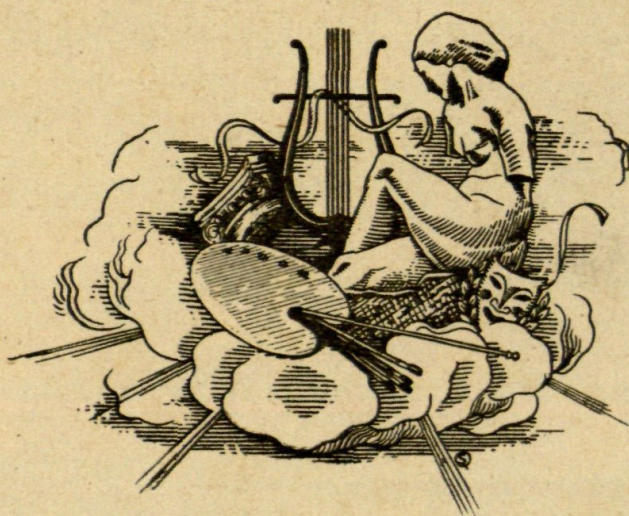


UAB

Universitat Autònoma de Barcelona
Biblioteca d'Humanitats

ARTE ESPAÑOL

REVISTA DE LA SOCIEDAD ESPAÑOLA DE AMIGOS DEL ARTE



TERCER TRIMESTRE

MADRID

1943

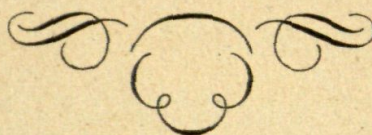
A R T E E S P A Ñ O L

PUBLICACIÓN TRIMESTRAL

PRECIOS DE SUSCRIPCIÓN

	<u>E S P A Ñ A</u>	<u>EXTRANJERO</u>
Año	35 ptas.	45 ptas.
Número suelto.	10 »	12 »
Número doble.	20 »	24 »

Números atrasados, sin aumento de precio.



ARTE ESPAÑOL

Universitat Autònoma de Barcelona
Biblioteca d'Humanitats

REVISTA DE LA SOCIEDAD ESPAÑOLA DE AMIGOS DEL ARTE

AÑO XXVII. II DE LA 3.^a ÉPOCA ◊ TOMO XIV. ◊ TERCER TRIMESTRE DE 1943

AVENIDA DE CALVO SOTELLO, 20, BAJO IZQUIERDA (PALACIO DE LA BIBLIOTECA NACIONAL)

DIRECTOR: D. ENRIQUE LAFUENTE FERRARI

SECRETARIO: D. GABINO GONZÁLEZ DÍAZ



S U M A R I O

	<u>Págs</u>
JOSÉ FERRANDIS.— <i>Exposición de Cordobanes y Guadamecíes</i>	3
GELASIO OÑA IRIBARREN.— <i>La reorientación de Sèvres</i>	9
JULIO CAVESTANY, MARQUÉS DE MORET.— <i>Blas de Ledesma, pintor de fruteros</i>	16
IGNACIO BAUER.— <i>Monumentos y Artes industriales de España en Túnez</i>	19
ANTONIO JIMÉNEZ-LANDI.— <i>Un pintor del 98: José Villalba Muñoz</i>	24
FELIPE MARÍA GARÍN ORTIZ DE TARANCO.— <i>Nuevos y decisivos datos para el estudio de la catedral gótica de Valencia</i>	29
<i>Bibliografía</i>	33

Exposición de Cordobanes y Guadamecíes

Por JOSE FERRANDIS

LA Sociedad Española de Amigos del Arte ha vuelto a sus antiguas tareas y, una vez más, ha puesto de manifiesto las delicadezas de las antiguas artes decorativas españolas, presentando, después de siete años de intervalo, una Exposición de Cordobanes y Guadamecíes durante los meses de junio y julio de 1943.

La organización ha tropezado con grandes dificultades, que, por fortuna, se vencieron gracias al entusiasmo de nuestros compañeros de Comisión. Cúmplenos, pues, el grato deber de hacer patente las magníficas aportaciones que han logrado los señores Condes de Fontanar y de Polentinos, las gestiones incansables y eficaces de don Gelasio Oña, la pericia en materia de encuadernaciones del Sr. Hueso y la sensibilidad y maestría del Sr. Cavestany, Marqués de Moret. Pero estos esfuerzos no hubieran llegado a feliz término si no hubiéramos contado con la diligente y magnífica colaboración de nuestro directivo el Excmo. Sr. Marqués de Lozoya, Director General de Bellas Artes, que consideró de interés nacional ayudarnos en estos trabajos.

También hemos de expresar nuestra gratitud a los Patronatos y Directores de los Museos del Ejército, Arqueológico Nacional, América, Artes Decorativas, Pueblo Español, Arqueológico de Valladolid, Episcopal de Vich, San Telmo de San Sebastián, Institución Príncipe de Viana, a la Junta del Patrimonio Nacional y, especialmente, a su Delegado Gerente, Coronel Vara del Rey; al Cabildo Metropolitano de Valencia, al señor Obispo de Avila, al Ayuntamiento y Diputación de Segovia y a muchos de nuestros consocios y amantes del arte, que nos han prestado objetos de su propiedad o nos han orientado en nuestra investigación, con particular mención del coleccionista de Barcelona D. Juan Biosca Riera y del Excmo. Sr. Marqués de Viana.

Han contribuido, además, a la selección de encuadernaciones la Biblioteca Nacional, la Real Academia de la Historia y el Archivo Histórico Nacional.

La Exposición hubiera podido denominarse de Cueros artísticos, porque en ella se incluyeron ejemplares de las más diversas pieles trabajadas con las técnicas más variadas; pero preferimos dárla el nombre de Cordobanes y Guadamecíes, porque esta nomenclatura tiene un sentido más español y castizo, además de haber adquirido universal renombre. La palabra cordobán equivale al cuero trabajado en Córdoba, y así se conoció desde comienzos de la Edad Media en el occidente europeo, y la voz guadamecí, aunque originaria de la localidad de Gadamés, limítrofe entre Argelia y Trípoli, es netamente española.

Urgía además dar a conocer los cueros artísticos, pues a causa de su fragilidad

han ido perdiéndose la mayor parte, y cada vez son menos los ejemplares que quedan; asimismo convenía hacer un estudio de ellos, aunque fuese provisional, con el fin de dar a conocer al público amante del arte antiguo las modalidades de esta industria. Por eso la Directiva de la Sociedad Española de Amigos del Arte deseó presentar la mayor cantidad posible de objetos e iniciar su estudio, como ha sido la norma en las anteriores Exposiciones anuales.

Por fortuna, logramos reunir en esta Exposición la mayor parte de los ejemplares propiedad de entidades públicas y de particulares, y creemos posible dar a conocer nuevos datos que sirvan para ir aclarando la historia de nuestras antiguas industrias.

Además, para la mejor comprensión de la técnica, instalamos un antiguo obrador de guadamecés, con su tórculo de estampación, en el que los alumnos de la Escuela de Artes y Oficios de Madrid trabajaron en las diversas técnicas de la decoración del cuero.

La Exposición tuvo lugar en los locales del Museo Nacional de Arte Moderno, ya que todavía no contamos con la totalidad de nuestros salones, y la exhibición se instaló en todas las salas de la planta baja, subdividiéndose con mamparas para poder dar una idea completa de la evolución de este arte.

El propósito de esta Exposición se encaminaba a dos finalidades: 1.^a, el estudio de las diversas técnicas de la decoración de los cueros, y 2.^a, la ordenación cronológica de los ejemplares que han llegado hasta nosotros, procurando, en la medida de lo posible, formar agrupaciones geográficas de procedencias.

En cuanto a la técnica, los cueros más apropiados para la decoración son la badana, es decir, la piel de carnero, que es la más adecuada para los guadamecés, y el cordobán, que procede de las de cabra y macho cabrío, y que es más fuerte y admite otro género de decoraciones.

Aunque los procedimientos empleados para la ornamentación de los cueros se usan también en otras artes, no cabe duda de que en cada materia adquieren modalidades específicas. Además, no puede extrañarnos la variedad de técnicas empleadas, por la extraordinaria diversidad de objetos, entre los que hallaremos estuches, cajas, arcas, maletas, altares portátiles, sillas de montar, guarniciones, literas, bancos, sillones, sillas, cojines, manteles, cortinas, alfombras, papeleras, bargueños, tapizados de muro, frontales de altar, retablos, encuadernaciones, carpetas para libros, indumentaria popular, adargas, broquelillos, cinturones, etc. De casi todos estos objetos se exhibieron excelentes muestras en esta Exposición.

Las técnicas usadas en España son las siguientes: tallado, grabado, repujado, rebajado, estampado, ferreteado, dorado y pintado, recortado, bordado y pespunteado.

El tallado es una técnica poco empleada en España, y consiste en dejar para la decoración la flor de la piel, que es brillante, y suprimir, mediante un profundo raspado, la superficie de fondo, que queda mate. Un ejemplar en que puede verse este procedimiento es el cuadrado con un jinete, según dibujo de Carnicero, propiedad de D. Luis Siravegne.

El grabado lo produce un punzón, con el que se dibujan los motivos decorativos, procurando que la incisión sea más o menos profunda, según la delicadeza que se busque y el grosor del cuero. Numerosas muestras de esta técnica aparecen entre

las arquetas góticas del siglo XV (con bellos herrajes) y en las hispanoamericanas. En alguna pieza repujada es también frecuente el labrado del cuero; es decir, un perfilado que acentúe y perfeccione el relieve.

El repujado se verifica, lo mismo que en cualquier lámina metálica, golpeando por el reverso hasta conseguir el relieve apetecido. En el cuero se hace por presión más o menos acentuada, y gracias a su extraordinaria elasticidad se consiguen altorrelieves como el del Cristo dieciochesco que exhibió D.^a Pilar Lozano.

El rebajado es, en cierto modo, la técnica inversa del repujado, porque consiste en presionar por la flor de la piel, consiguiendo un ligero planirrelieve para la decoración. La arqueta del Museo de San Telmo, de San Sebastián, es un ejemplo de esta manifestación.

El estampado no es otra cosa que la industrialización del repujado, pues se debe a una plancha de madera en la que se rehunde la decoración que quiere reproducirse; con un tórculo semejante a los que se usan para los grabados se prensa una piel colocada sobre el molde y con un almohadillado en el reverso, para que, merced a la presión, vaya adquiriendo los relieves deseados. Este sistema, que comenzó probablemente en el siglo XVI, fué uno de los más empleados, sobre todo cuando la moda de tapizar los muros con guadamecés hizo necesario un aumento de producción. Además se procuraba que el dibujo de cada pieza se trazase de forma que tuviese un motivo central y medios motivos laterales, para que, uniendo piezas iguales, continuasen un dibujo más complejo. Numerosos ejemplares exhibidos en la gran antesala dejaban ver las posibilidades de la repetición de un mismo dibujo; también pudo observarse en el obrador una prensa utilizada en esta industria, y una fotografía del único molde de madera que se conserva en el Museo Victoria y Alberto, de Londres.

El ferreteado se hace de dos maneras. Una, la más conocida por usarse en la mayor parte de las encuadernaciones, consiste en decorar una superficie de cuero (caja, estuche o encuadernación) con el golpe de un hierro o punzón caliente, en cuyo extremo se halla dibujada una figura; si se conserva el color de la piel, se llama en seco; pero en muchos casos se le adiciona pan de oro, y se llaman hierros dorados. Con una gran variedad de punzones y los dibujos bien estudiados, puede llegarse a sorprendente ornamentación. Obsérvense, por ejemplo, los objetos y encuadernaciones de los siglos XVI-XIX.

La otra técnica de ferreteado, probablemente más antigua, aunque no nos quedan ejemplares anteriores a los últimos años del siglo XV, es la típica del guadamecí, y consiste en la repetición, sobre los fondos o dibujos dorados y plateados, de un mismo hierro, o de dos o tres, si las zonas en que se usan van juntas y conviene varíe la tonalidad del oro o de la plata para hacer ostensible el dibujo. Esta ornamentación la llevan casi todos los guadamecés anteriores a la segunda mitad del siglo XVII, y en ellos puede observarse que con dos o tres hierros les bastaba para realzar el valor pictórico de la obra.

Intimamente unida al ferreteado aparece la técnica del dorado y pintado, ahora en desuso, si exceptuamos alguna valiosa y aislada realización. Por fortuna, conocemos perfectamente cómo se hacían los cueros dorados y pintados; es decir, los guadamecés en España; pero se da la extraña coincidencia que son dos autores extranjeros los que nos han dejado sus fórmulas: Fougereux de Bondaroy, en su

L'Art de fabriquer les cuirs dorés et argentés, París, 1762, y Fioravanti, en el *Specchio universale*, Venecia, 1564. De estas dos descripciones técnicas vamos a transcribir la de Fioravanti por su mayor antigüedad y porque se refiere de un modo más concreto a España; pero recomendamos la lectura de la obra de Fougeroux de Bondaroy a los artesanos que quieran desmenuzar todas las operaciones de la fabricación.

Copiamos del *Specchio universale*:

"He aquí, pues, el medio de practicarlo. Tómanse pieles de las que hacen zapatos los zapateros, se las pone en agua clara durante la noche y después se las bate una a una contra una piedra, para machacarlas bien, y después se las lava con mucho cuidado y se saca el agua; hecho esto, se necesita una piedra pulimentada mayor que la piel, colocándola muy bien encima, con cierto hierro hecho a propósito, y después se enjugan bien. Luego conviene tomar cola, hecha de retazos de pergamino, y extender aquélla con las manos sobre la piel, y después se necesita plata en hoja y cubrir con ella la piel, la cual debe colocarse sobre una cuerda u otra cosa para secarla; después se clava encima de una tabla, en donde se deja secar completamente. Se quita de allí y se corta lo que no ha sido plateado, y se bruñe sobre la piedra con un bruñidor hecho de piedra hematites, o sanguinaria, hasta sacarle brillo. Hecho esto, conviene tener una prensa de madera, con el dibujo que se desea reproducir en el cuero, y tener preparada tinta de sandárac y ahumada de vallico, y extenderla con ciertas bases sobre la prensa, y después poner la piel encima e imprimirla, y luego dejarla secar; después se clava sobre ciertas tablas, donde se le da un barniz que le da el color de oro, y el barniz se extiende con las manos sobre la piel, como he dicho ya; y si el obrero la quiere dorada o plateada, saque con un cuchillo el barniz de encima de la plata y déjela secar, y cuando las pieles están secas, se las pinta si se quiere; después se las arregla con hierros cuadrados, se las escuadra y se cosen unas con otras, en cuya disposición la obra queda acabada. Es un arte de gran provecho y conocimiento, por medio del cual se traba amistad con grandes personajes, pues la mayor parte de los que de él se sirven, son hombres ilustres y grandes; por tanto, que este arte es de gran belleza y muy agradable a la vista; es también de gran provecho para los que lo practican, por lo cual es llamado el arte del oro, y no sin razón, puesto que produce el oro y la plata, haciendo ricos a los que lo ejercen, con tal que sean hombres que se conduzcan como corresponde."

La mayor parte de los objetos exhibidos en esta Exposición fueron guadamecés o cueros dorados y pintados, exponente de la riqueza decorativa de las pieles, que alcanzó en esta modalidad la perfección más acusada y que no pudo superarse en el Extranjero.

Otra técnica es el recortado o superposición de pedazos de cuero, figurados y calados, sobre otro liso de color diferente que sirve de fondo. Aunque no tuvo nunca mucha aceptación este sistema, sin embargo se ve empleado desde la aljaba granadina del siglo XV del Museo Arqueológico Nacional a las sillas de montar del siglo XIX hechas en Valladolid por Gregorio García Dorado.

Por último, el bordado de sedas de colores fué usado siempre, aunque tampoco alcanzó demasiada fortuna. Los ejemplares más antiguos de la Exposición fueron

las adargas de la Real Armería, y uno de los más recientes, la silla de montar que perteneció al Rey Don Francisco de Asís. Una variante más afortunada es el *pes-punteado* o decoración de líneas formadas por puntos, como un cosido, que con sus curvas graciosas o sus rectas geométricas matiza el color del cuerpo. Se ve muy usado en sillones y bancos.

La ordenación cronológica de los cordobanes y guadamecés se hizo de la siguiente manera: El gran salón se subdividió en varios departamentos, comenzando por los ejemplares más antiguos y terminando en el siglo XVII; la gran antesala se dedicó a los guadamecés de los siglos XVII-XVIII; la sala de exposiciones de grabados se consagró al siglo XIX, y en otra pequeña pieza se exhibía la técnica al mismo tiempo que una selección de trabajos modernos.

El primer departamento del gran salón estaba dedicado a los cueros árabes y mudéjares, exhibiéndose en una vitrina las vainas de las espadas y el puñal, botas altas, babuchas, escarcelas y cinturón de Boabdil; en otra, las adargas moriscas de la Real Armería, y en la tercera, encuadernaciones mudéjares y una magnífica arquilla gótica de los señores de Lafora. Completaban la decoración de la sala dos magníficos sillones de tijera moriscos del Museo Arqueológico y Colección Byne, un fragmento árabe del Sr. Gómez Moreno y la aljaba del Museo Arqueológico. (lámina I, A.)

El segundo departamento exhibía los trabajos góticos constituídos por una numerosa serie de arquetas forradas de cordobán negro con grabados animados y de follajes con bellos hierros calados y algunos ejemplos de guadamecí con decoraciones góticas las más antiguas que se conocen, propiedad del Marqués de Viana. (Lámina I, B.)

Los departamentos tercero, cuarto y quinto se dedicaron a los cueros pintados y dorados del siglo XVI, mostrándose, entre otros, tres ejemplares de la serie de retratos de Arzobispos de la Catedral de Valencia, pintados por Juan de Juanes, una serie de frontales de altar del Museo de Vich, de fabricación catalana; un retablo del Marqués de Palmerola (lám. II, A); otro monumental y del mejor arte de las Clarisas de Avila (lám. III), y varios cuadros o fragmentos de buena pintura, entre los que se destacan la Virgen de la Antigua, de Sevilla, del Sr. Sánchez Dalp; una Crucifixión del Sr. Biosca y varias figuras de Santos del Museo de Vich y Marqués de Viana. (Lám. II, B.)

El sexto departamento presentaba varias muestras de guadamecés encarnados sobre fondo oro y un magnífico sofá y dos sillones decorados con bordados del señor Marqués de Cortina. (Lám. IV, A.)

La sexta salita mostraba un magnífico frontal de cuero con una técnica parecida al coromandel, propiedad de la señora Condesa de Cedillo; dos bargueños forrados de piel con hierros dorados del siglo XVII; el crucifijo de cuero repujado de D.^a Pilar Lozano, y otras cenefas de guadamecí del siglo XVI. (Lám. IV, B.)

En el último departamento, la mayor parte de los objetos la constituían arquetas de cordobán grabado, de probable procedencia hispanoamericana, y dos sillones de caderas del Arzobispo Anaya, con el cuero del asiento policromado y dorado.

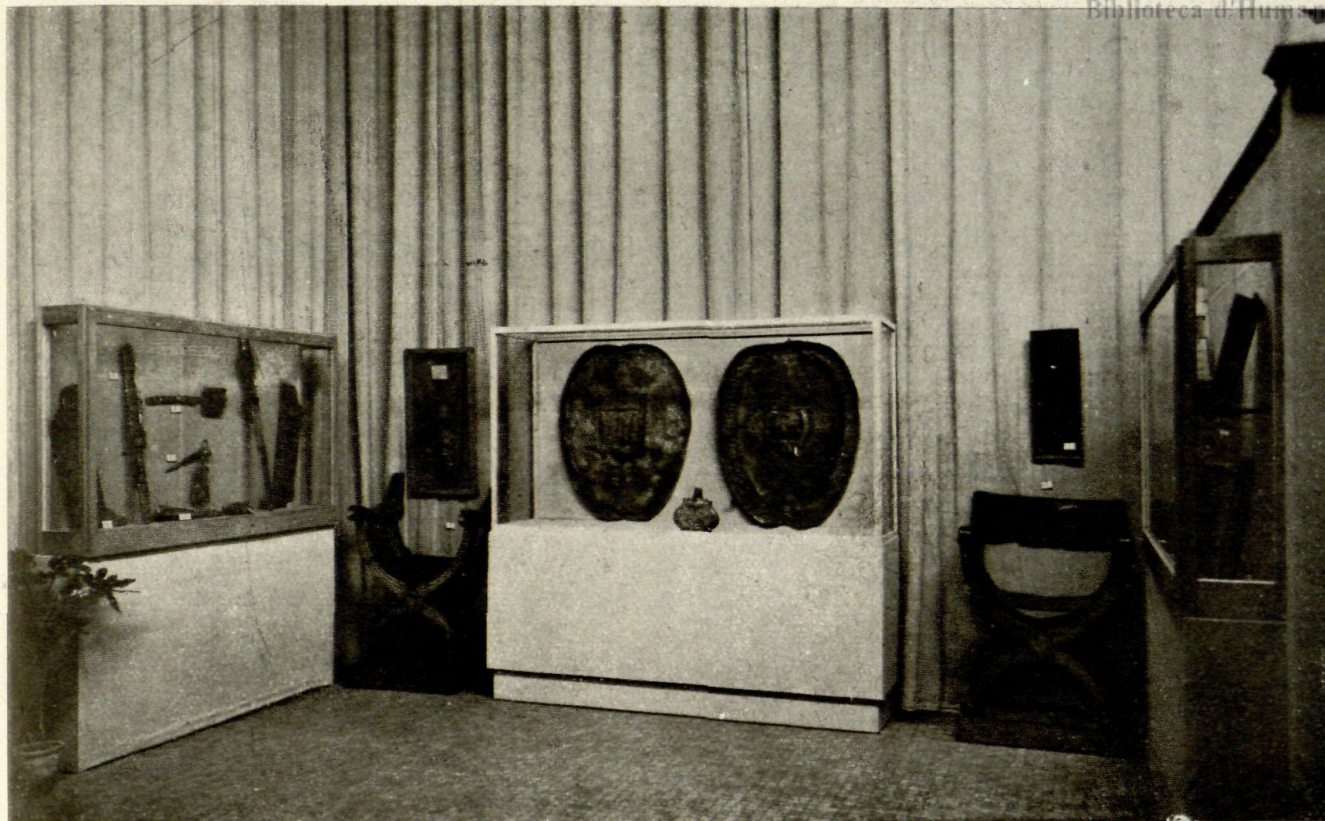
En la antesala se exhibía una gran colección de piezas de tapicería mural de los siglos XVII y XVIII, de magnífico colorido, que hacía recordar los grandes salones forrados con guadamecés de los que aun quedan en la casa de los Plantino, en Amberes; Palacio de Fontainebleau, Palacio Real de Nápoles y Wavel de Cracovia.

En la zona baja, una serie de arcones decorados con clavos y dos magníficos ejemplares policromos del siglo XVI, propiedad del Museo Nacional de Artes Decorativas.

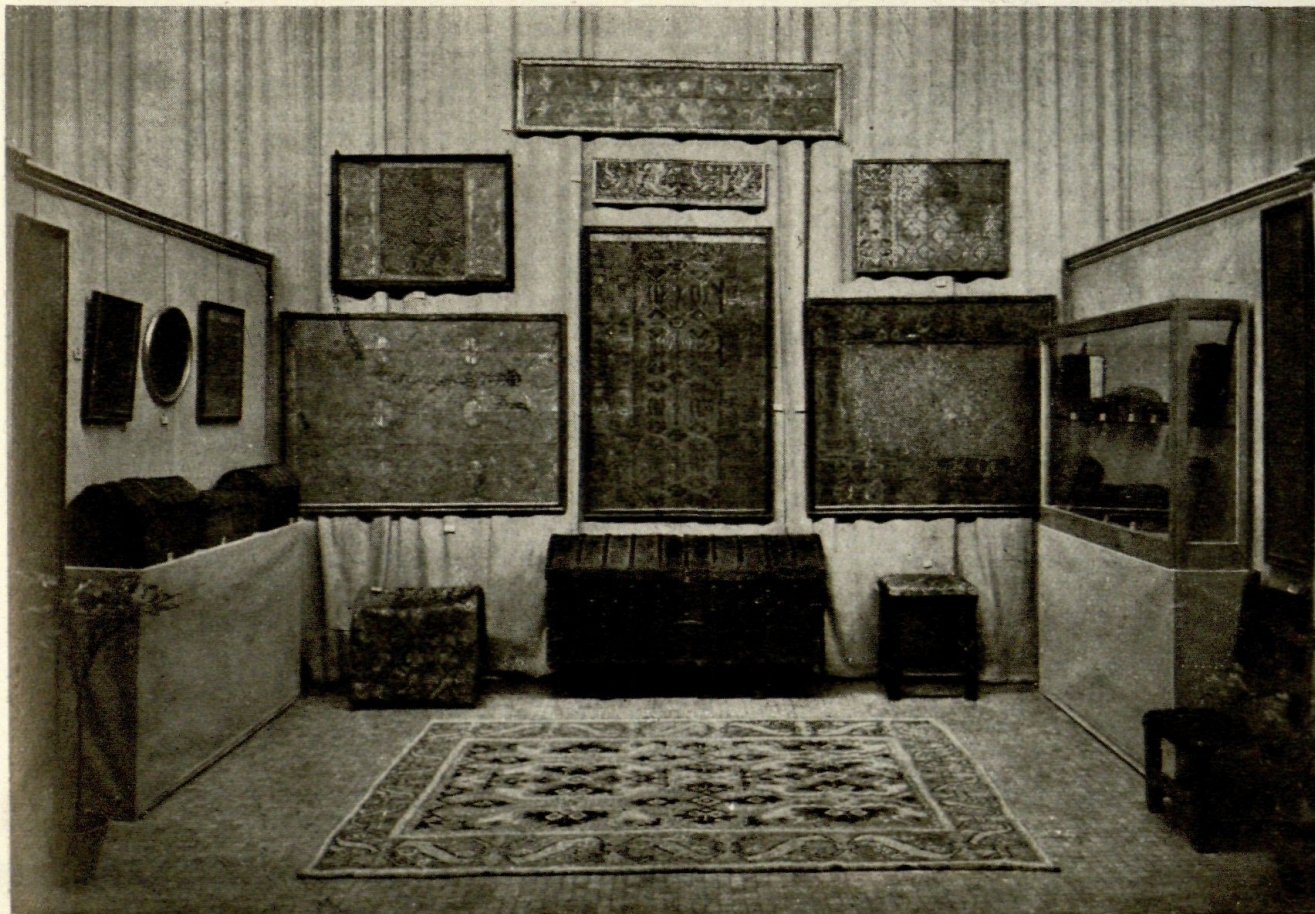
Los cueros del siglo XIX se hallaban expuestos en la sala que el Museo de Arte Moderno dedica a exposiciones de grabados; una silla de mano, pintada a la manera francesa; varias sillas de montar de mediados del siglo XIX, de los talleres de Madrid y Valladolid; guarniciones de tiro a la andaluza; variadas encuadernaciones de las Guías de forasteros y una vitrina con indumentaria popular completaban el conjunto más moderno de nuestra Exposición.

Finalmente, en una pequeña salita, alumnos de la Escuela de Artes y Oficios trabajaban el cuero con la técnica del repujado, y un tórculo antiguo daba idea de los trabajos de estampación. Varios ejemplares modernos de los profesores de la misma Escuela y dos obras de Lapayese mostraban las posibilidades modernas del trabajo en esta materia. (Lám. V.)

Y no queremos ser más extensos en este artículo, porque esperamos en plazo breve dar a luz el catálogo ilustrado con un estudio histórico preliminar, en el que se reproducirán la casi totalidad de los objetos exhibidos y se intentará una ordenación cronológica de los mismos.



A) Sala 1.ª—Cueros árabes y mudéjares.



B) Sala 2.ª—Cordobanes góticos y guadamecés renacientes.



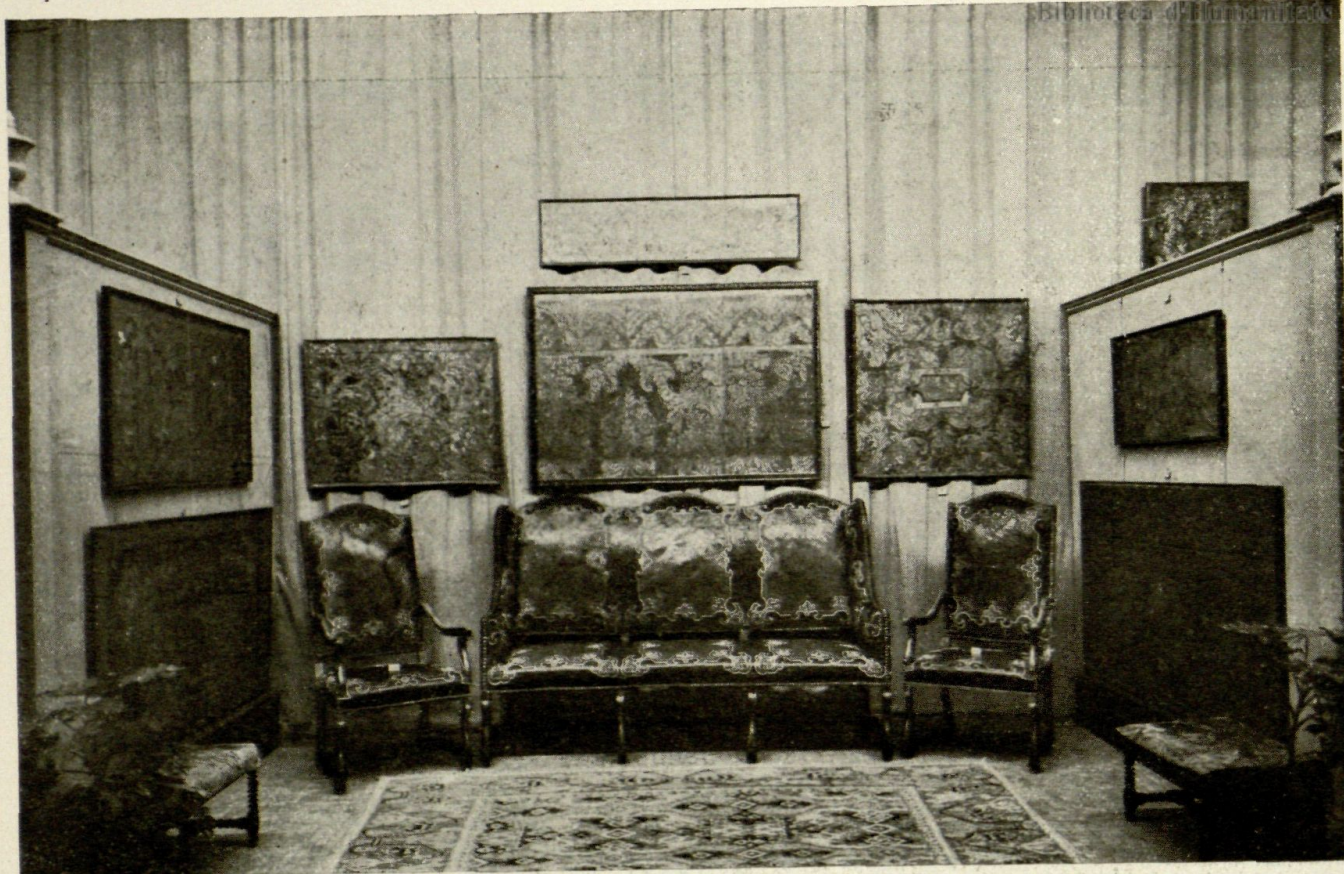
A) Sala 3.^a—Guadamecies del Renacimiento.



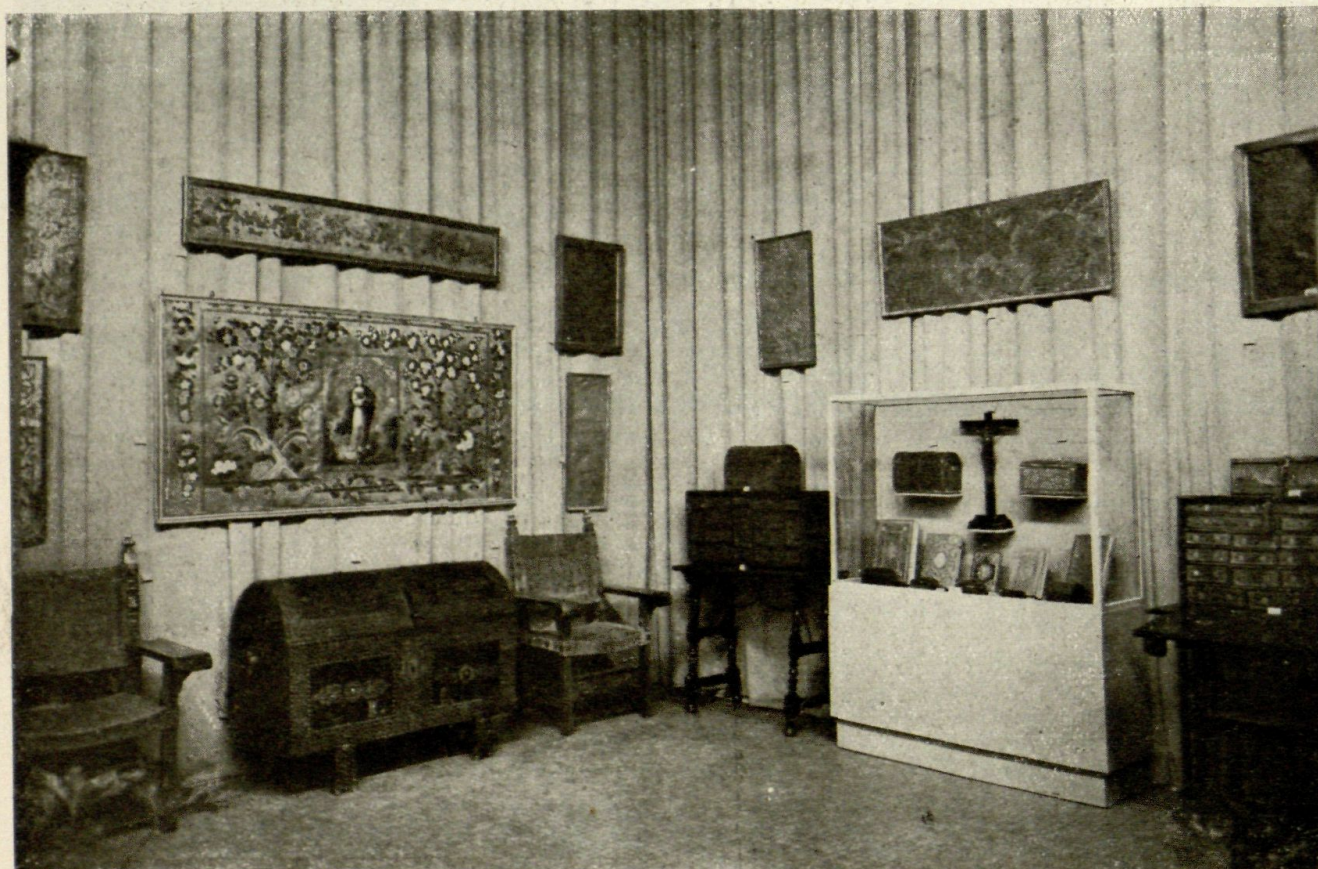
B) Sala 5.^a—Guadamecies del Renacimiento.



Sala 4.^a—Guadamecés del Renacimiento. Gran retablo del convento de Santa Clara, de Avila.



A) Sala 6.^a—Guadamecíes y muebles barrocos.



B) Sala 7.^a—Guadamecíes y muebles del siglo XVII.



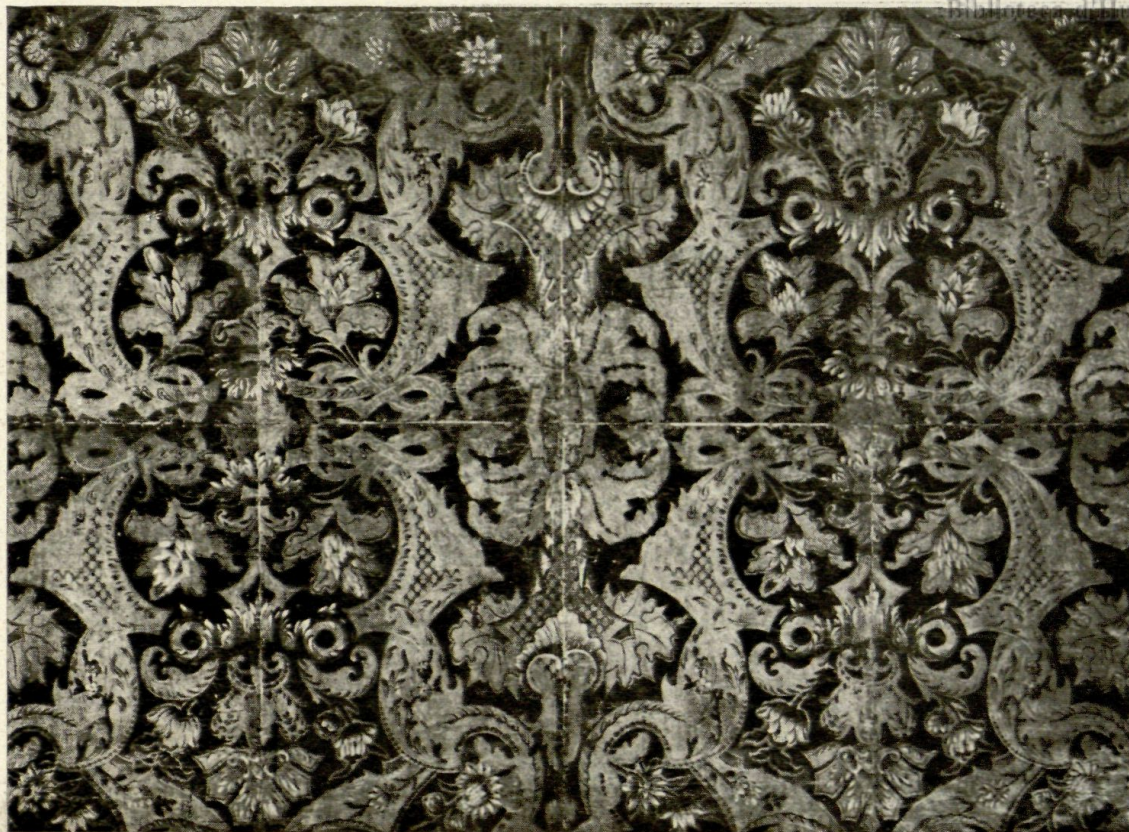
Obrador de guadamacilero.



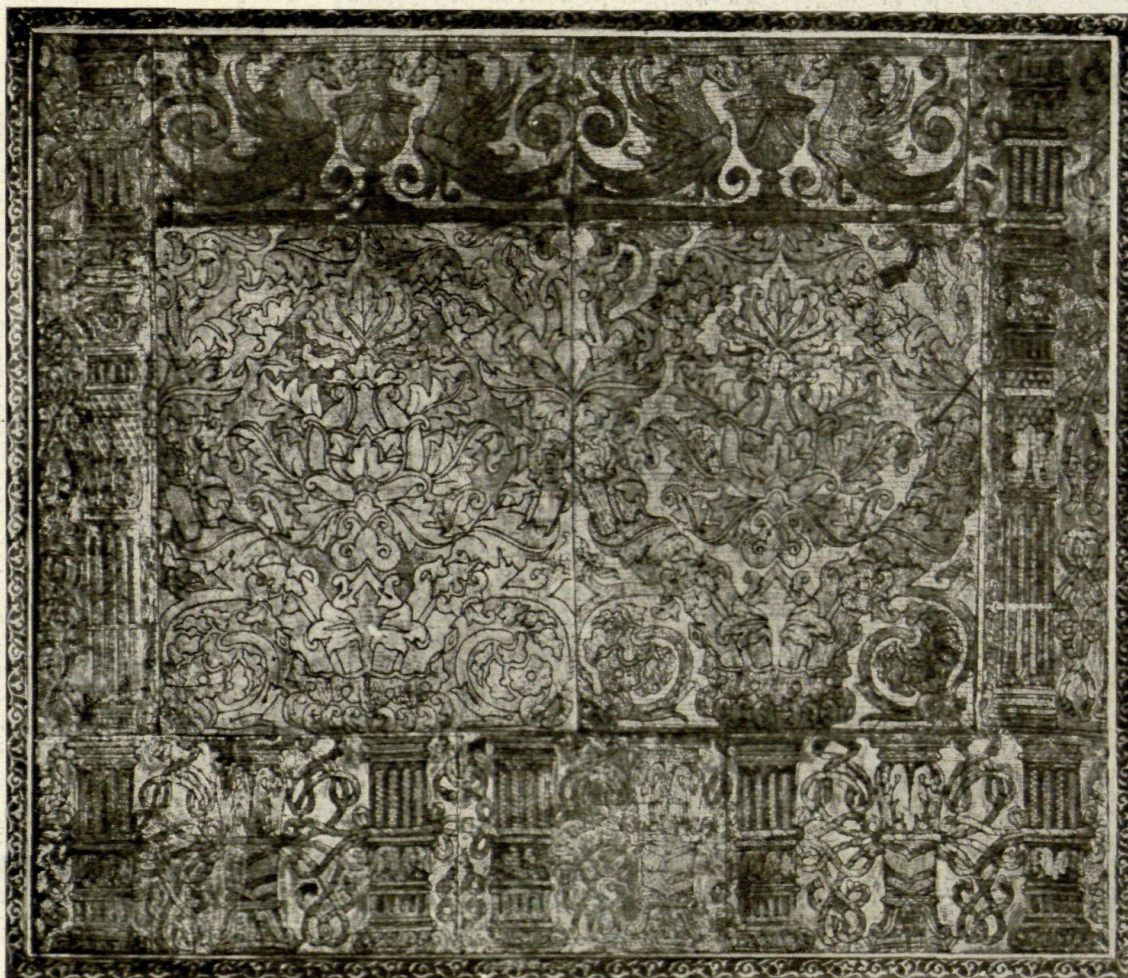
Retrato del Obispo valenciano Andreas de Albalat. Taller de Juanes.
Propiedad de la catedral de Valencia. (Núm. 121 del Catálogo.)



La Virgen de la Antigua, de la catedral de Sevilla. Propiedad del señor Conde
de las Torres de Sánchez Dalp. (Núm. 84 del Catálogo.)



Gran composició de guadamecí del *siglo* XVII, Propiedad del Museo Nacional de Artes Decorativas. (Núm. 225 del Catálogo.)



Composició de guadamecí gòtico-renacent. Propiedad del Excmo. Sr. Marqués de Viana. (Núm. 48 del Catálogo.)

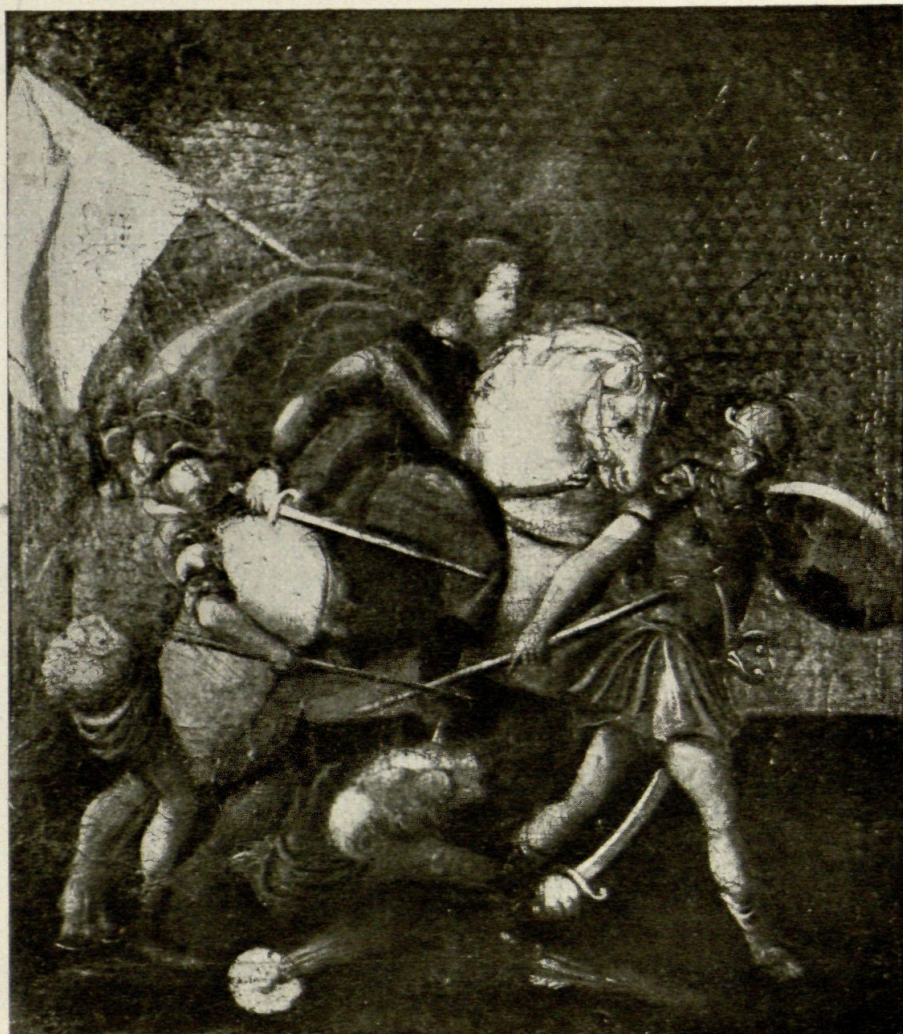
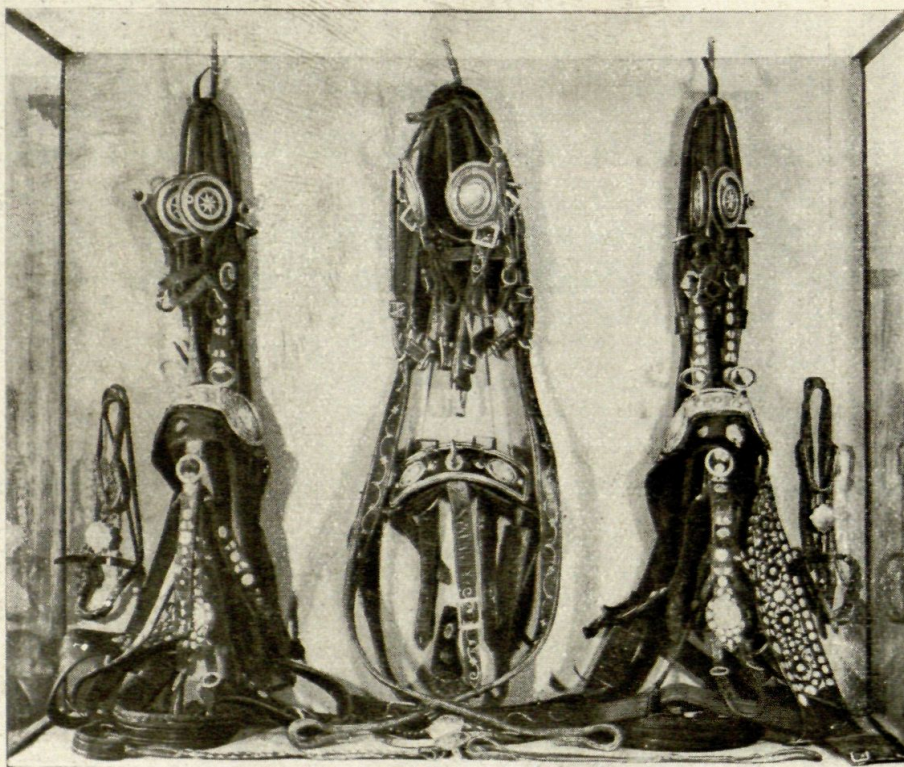


Figura ecuestre de Santiago.
Propiedad de D. Juan Biosca
Riera.

(Núm. 95 del Catálogo.)



Guarniciones y juegos de silla
del siglo XIX. Propiedad del
Excmo. Sr. Marqués de Lozoya.
(Núms. 304-306 del Catálogo.)

La reorientación de Sèvres

Por GELASIO OÑA IRIBARREN

ENTRE el continuo llegar de noticias de guerras y horrores que ensombrecen el cielo de Europa, conforta el ánimo recibir otras que demuestran que la Humanidad lleva dentro de sí algo más que barbarie y egoísmo. El pueblo francés, tantas veces puesto a prueba, nos da un buen ejemplo de coraje y vitalidad con el resurgimiento que actualmente imprime a su gloriosa Manufactura de Porcelana de Sèvres. El espíritu de Juana Antonieta Poisson, después Madame de Etioles y finalmente flamante Marquesa de Pompadour, Reina de Francia de la mano izquierda por la gracia de... sus encantos, se agitará de satisfacción en la ignorada mansión donde se halle, viendo que su obra, una vez más a punto de desaparecer, recobra vida nuevamente. Tras la lamentable destrucción parcial producida por el bombardeo del 3 de marzo de 1942, en el que tantas bellas piezas de su Museo desaparecieron para siempre, se ha producido una pronta y animosa reacción digna de ser imitada y nunca olvidada, pues no sólo trata de ponerse de nuevo a su habitual altura, sino de imprimir a su marcha nuevos bríos y modernidad. La popularidad lograda entre nosotros por las porcelanas de Sèvres merece tratar de su Manufactura con un interés que tiene bien ganado con su brillante historia artística.

Señalada por el Destino para sufrir en su marcha profundas adversidades desde sus comienzos, ha tenido momentos en que algún maleficio parecía cernirse sobre ella, contagiando a quienes por ella ponían todo su interés y entusiasmo. Así, las tres infelices mujeres con cuyos nombres se designan las tres épocas de que consta su azarosa historia durante el siglo XVIII: la Pompadour, la Du Barry y María Antonieta, la primera fallece prematuramente en pleno disfrute de su dorada vida, víctima de sus intrigas y ambiciones, cuando éstas se veían colmadas y satisfechas; las otras dos, bajo las sanguinarias garras del siniestro verdugo, que mancillando sus delicadas formas las empuja brutalmente contra la báscula de la horrible guillotina, pudiendo aumentar dos rayas más a la larga cuenta de sus sangrientos servicios, que el terrible Sansón registraba en su zahurda.

Anarquía y desolación envolvían entonces a nuestra Manufactura: sus directores, encarcelados; sus instalaciones, sus estudios, todas sus dependencias, invadidas por hordas iconoclastas que rompen, machacan, destruyen todo cuanto tiene el menor signo, o carácter, de realeza, y con ello desaparece también lo que tanto trabajo e ingenio costó crear y reunir. Marat pide la supresión de un establecimiento "que costaba 200.000 libras anuales por algunos servicios de porcelana que el rey regalaba a los embajadores"; sus talleres son profanados ejecutando bustos de Danton, de Robespierre y de Marat, y su precaria vida es más nominal que efectiva, hasta que una mujer española de accidentada historia y escandalosa juventud,

Teresa Cabarrús, la célebre Madame Tallien, la resucita en aquella turbulenta época y le imprime nueva vida; los hermanos Goncourt escriben en su "Historia de la Sociedad Francesa durante el Directorio": "Es la gracia, a cuyos antojos se someten los cinco reyes. Su ejemplo se impone para la decoración de la casa; y cuando se despertó en ella la afición a la porcelana de Sèvres, los directores y ministros se apresuraron a imitarla, y el capricho de Madame Tallien salvó una manufactura nacional."

Llega el Consulado, y Napoleón completa la obra que ella comenzó, confiando la dirección de la Manufactura a un eminente ingeniero y mineralogista, Alejandro Brongniart, que la desempeña desde I Messidor, año VIII (20 de junio de 1800), hasta 1847, año de su muerte.

Entra en actividad la Manufactura, y, como dato curioso, diremos que en 1800 se ejecuta "un servicio para la Duquesa de Osuna, por valor de 15.000 francos". Los modelos y motivos se ajustan a la moda reinante entre aquella abigarrada y despreocupada sociedad, o sea, tipos egipcios, etruscos y grecorromanos. En 1806 se crea el Museo de la Cerámica, en Sèvres.

La producción entra en una fase de detonante efectismo, volviendo a elaborar, para complacer a Napoleón, gigantescos vasos o jarrones cuya abrumadora silueta sobrecoge el ánimo del contemplador, delirio que ya había tenido lugar veinte años antes, cuando la novedad de trabajar con pasta dura les hizo abandonar las pequeñas piezas, que por su finura, su ligereza y su transparencia no tenían rival. Con Brongniart, todo lo que la Manufactura ganó en orden administrativo y valor científico de los productos, lo perdió en la parte artística; esta época del Imperio tiene gran analogía con la "época Du Barry", pues en una y otra gana la manufactura en calidad de las pastas y pierde en el buen gusto. El comienzo de la época Du Barry coincide con el descubrimiento del caolín en Saint-Irieix; pero también con el descenso que causó la ausencia de la Pompadour, cuya esmerada educación, recibida de su verdadero padre, imprimía a todo un sello de distinción y finura; en el seno de aquel típico siglo XVIII francés, elegante y galantemente mundano, lunares de vulgaridad, que crecerán con la desaparición de la realeza, hacen su aparición con aquella flor del arroyo que se llamó Juana Vaubernier, después Condesa Du Barry, y el tufillo callejero que llevó consigo la nueva favorita penetra en las tertulias privadas del Rey y llega hasta el Delfín, que para nombrarla emplea la palabra vulgar y brutal que más puede ofender a una mujer. La larga gestión de Brongniart incrustó en la producción de nuestra Manufactura un carácter del cual no ha logrado desprenderse.

Comienza el siglo XIX con una actividad que superaba a todo lo pasado; pero en 1815 la vida de la Manufactura se ve nuevamente amenazada cuando las tropas aliadas invaden el establecimiento y pretenden vender todas las existencias para atender a sus necesidades, cataclismo que pudo ser evitado por Brongniart con mucho tacto y trabajo mediante una indemnización; pero lo que no se evitó fueron los actos vandálicos, al igual que al principio de la Revolución, quedando destruídas todas las piezas en trabajo, moldes y todo lo que tuviera relación con Napoleón y su familia. Así pagó el pueblo el interés, actividad y hasta energía que Napoleón puso en hacer resurgir un establecimiento que siempre fué una de las mayores glorias de Francia. A su partida para Santa Elena no olvidó llevar consigo, como grato recuerdo, un servicio de porcelana, que en su testamento del

15 de abril de 1821 confía a Montholon para entregar a su hijo cuando tuviera dieciséis años.

El supuesto maleficio que hemos mencionado alcanza también a otra pobre mujer, Madame Darnet, a quien Francia debe el descubrimiento del caolín (1) en su suelo, y gracias a la cual se pudo obtener la verdadera porcelana y poner fin a las ansias y celos que se sentían desde sesenta años antes viendo que no se lograba llegar a la altura de Alemania, a pesar de incesantes trabajos de investigación, pues sólo el químico Macquer realizó más de 60 experimentos en cuarenta días, sin resultado práctico y sin dejar sus estudios durante más de diez años. Esta Madame Darnet, anciana y en la mayor miseria, hizo a pie el viaje desde Saint-Yrieix a París, donde Brongniart le consiguió una modesta pensión del rey.

Poniendo fin a esta breve evocación del "vieux Sèvres", fragante flor que suavizaba el enrarecido ambiente que exhalaba el cieno en que se revolcaba la corrompida sociedad francesa del siglo XVIII, pasaremos a tratar de las mejoras que, tanto en proyecto como en realización, tienen lugar actualmente, reconociendo la honradez con que M. Guillaume Jeanneau, Administrador general del Mobiliario Nacional y de las Manufacturas Nacionales de los Gobelinos, de Beauvais y de Sèvres, expone en la "Revue des Beaux-Arts de France", no sólo sus planes, sino las deficiencias de fabricación que venían sucediéndose en Sèvres en estos últimos tiempos. Importantes reformas de orden administrativo no son para tratadas aquí. La creación de nuevas formas es una de las primeras medidas que se quiere tomar; pero la tirada de cada una requiere un nuevo molde, y como la merma producida por el fuego no es siempre igual, el crear un molde definitivo requiere correcciones y tanteos que no bajan de tres meses de trabajo en vida normal, lo que hace que el factor tiempo produzca la natural tardanza.

Los bellos modelos antiguos, tan preferidos por cierto sector del público, es natural que no pueden ser abandonados; pero mejorando la producción anterior a 1941, en la que, por ejemplo, "algunos Falconet, tantas veces reeditados, habían perdido completamente el carácter de gracia y de vivacidad que caracteriza las piezas de la época; de tirada en tirada, gastados, empastados, alterados, sólo ofrecían una sombra de la obra maestra original, por lo que se ha aportado particular cuidado en volver a poner los modelos en su debido punto; y la vuelta correlativa a las buenas técnicas de ejecución confiere a los nuevos bizcochos una calidad que rivaliza con las del pasado. De nuevo las huellas trazadas en la película de pasta para borrar las "costuras" del molde son repasadas al dedo y nunca borradas a la esponja. Nuevamente... las partes planas son retocadas con herramienta y curiosamente trabajadas, teniendo cada estilo, por último, su acento particular, su manera de establecer contrastes, su timbre original".

Estas tardías innovaciones han de merecer el aplauso de todo aficionado; pero simultáneamente serán también objeto de censura el que hasta ahora no se les haya ocurrido desechar moldes que ponían en manos del comprador una sombra en lugar de una obra maestra; por ejemplo, los Etienne Falconet que citan, cuyos modelos han venido produciendo innumerables ediciones desde el siglo XVIII; este distinguido artista, nacido en 1716 y fallecido en 1791, trabajaba ya en Vincennes desde 1754 y fué jefe del Taller de Escultura desde 1757, o sea un año después del

(1) Palabra tomada directamente del chino: kao, alto; ling, colina.

traslado de la Manufactura a Sèvres, hasta 1766, que partió para Rusia llamado por la Emperatriz Catalina II para ejecutar la estatua ecuestre de Pedro el Grande. Le sustituyó Bachelier, que ya formaba parte del personal de Vincennes y fué quien tuvo la idea, en 1749, de hacer estatuillas en color mate uniforme, o sea lo que llamamos figuras de *biscuit*, cuyo proyecto fué desechado "por impracticable y ridículo"; pero al año siguiente el ministro ordenó que se hicieran ensayos, que obtuvieron el éxito que todos conocemos, y todavía subsiste

Se está estudiando detenidamente la composición de pastas aplicables a distintos destinos, corrigiendo la viciosa costumbre de componer una pasta que sirviera indistintamente para bizcochos, piezas torneadas, vaciadas, etc., procedimiento cómodo, pero que daba por resultado una cantidad de piezas de desecho que alcanzaba la enorme proporción del 88 por 100, según información oficial llevada a efecto en 1936 y 1937; hoy se ha llegado a obtener una proporción inversa, pues algunas hornadas son perfectas en su totalidad. "Por el restablecimiento de la buena calidad reconquistará Sèvres el prestigio que le corresponde. Independientemente de sus modelos clásicos, va a producir piezas de arte originales, terminadas por el autor en colaboración con los técnicos de la Manufactura, y *tiradas* en número limitado. El Gobierno, al que han sido sometidos estos programas, fija en 25 pruebas numeradas la edición de cada una de estas obras, las cuales son, de hecho, pruebas únicas que interpretarán un tipo determinado. Como no es posible que todas y cada una de estas 25 pruebas salgan del horno tal como el autor y la Manufactura las hayan concebido, en este caso serán destruidas, y un proceso verbal registrará su destrucción, y su número quedará vacante. En todo tiempo, los testimonios del Archivo podrán consolidar el valor de las obras, interviniendo los fraudes y las falsificaciones, por bien realizadas que estén, para producir ilusión." Con la creación de este Archivo nos demuestran los nuevos directivos su buen conocimiento del ambiente en que van a desarrollar su plan, pues es sabido que los franceses tienen bien demostrada su habilidad y afición para la producción de imitaciones y "trucos" que, ostentando toda clase de marcas, han sido y son la desesperación de los aficionados.

Jaquemart, el conocido tratadista, escribe en su página 85: "Por otra parte, los chinos son los más diestros falsificadores, y si buscan especular con el gusto de sus conciudadanos, por las obras antiguas, con mayor razón no se privarán de vender a los extranjeros las más odiosas falsificaciones." Otro autor más moderno, Grolier, nos dice: "Las espadas de Sajonia las han imitado hasta los chinos", todo lo cual nos recuerda nuestro refrán: "En el ojo de mi vecino veo una paja", etc. Ateniéndonos a lo nuestro, recordaremos las innumerables piezas del *Buen Retiro* producidas allende los Pirineos, algunas con marcas y detalles que hacen sonreír al aficionado conocedor y demuestran lo que de antiguo sabemos todos; o sea, lo poco que los franceses se han cuidado de conocer nuestras artes, lo cual no ha impedido que se hayan metido a tratar de ellas, inundando sus escritos, sobre todo en materia de cerámica, de errores y fantasías con lo que frecuentemente producen la risa del lector. En estas piezas a que nos referimos, lo menos que encuentra quien las examina es las "costuras" de los moldes, cosa que no se ve en las verdaderas, y marcas anacrónicamente puestas, o en forma caprichosa; la pasta de Sureda, bien conocida por sus huellas de la magnesita, que produce partes brillantes igual que si estuviesen barnizadas, ha sido también imitada de tal modo, con ligeros toques de barniz, que confunden a primera vista y a veces queda duda cuando no van acompañadas



El Museo de Cerámica de Sèvres, al día siguiente del bombardeo
del 3 de marzo de 1942.

Por Decreto del 18 de Julio de 1933, este Museo fué incorporado
al grupo de Museos Nacionales.



El Mariscal Pétain examina las primeras obras ejecutadas para él.



Un decorador.



Un repasador.

de otros detalles. Otras imitaciones tienen gigantescas marcas en sus dorsos, ya sea una M coronada, que puede verse a distancia, o una flor de lis del mismo tamaño, y nunca falta quien cargue con ellas creyendo hacer un descubrimiento, hasta que un amigo compasivo le hace ver que lo que creía ganga es sólo un "truco". Creemos prestar un buen servicio copiando lo que Chavagnac y Grolier, autores de máxima autoridad, escriben sobre este tema: "De lo que precede resulta que la escultura de Vincennes y de Sèvres no se ha marcado nunca en rebajado con la marca de fábrica de las dos L entrelazadas. Por tanto, es preciso rehusar todas las piezas que tengan esta marca, como vulgares falsificaciones." Lo que conviene tener presente cuando llegan a nuestras manos piezas marcadas a punzón con las dos conocidas L enlazadas, de las cuales hay una invasión en el mercado de antigüedades, y muchas de ellas finamente terminadas y con bastante macicez, que son las verdaderamente peligrosas. En las policromadas también hay muchas marcadas en azul con las dos L, más las letras del alfabeto que sirven de cronograma, que empezaron a emplearse en 1753 con la letra A y terminaron con PP el 17 de julio de 1793, fecha en la que el hermoso cielo de Francia estaba oscurecido por los lúgubres nubarrones de su terrible Revolución, que ahogó en sangre un vergonzoso pasado y preparó para Europa una larga época de revoluciones y guerras que todavía no ha terminado. Desde 1801 se ha fechado de diversas maneras.

E. S. Auscher, autor de un manual bastante divulgado, nos dice sencillamente: "El mundo está inundado de copias de lo antiguo." Y, finalmente, recordaremos que a poco de encargarse Brongniart de la dirección, vendió una enorme cantidad de porcelanas de todas clases, "porque sus formas y modelos eran ya demasiado antiguos", venta que tuvo lugar en trece sesiones en El Louvre y produjo 39.122 francos y 75 céntimos; y como había piezas en blanco en gran número, éstas, repartidas entre el comercio, fueron decoradas y vendidas, creando una confusión grande, porque su marca puede ser auténtica, pero no el decorado, que resulta ajeno y a veces inadecuado. Los *biscuits* vendidos del mismo modo, que fueron también numerosos, seguramente que muchos de ellos eran defectuosos, y así se explica que se encuentren grupos y figuras que, siendo de Sèvres, sean de mala fabricación, pero cotizados al precio de los buenos.

Quince años antes de la Revolución invadió nuestra Manufactura una gran ola de inmoralidad y desorden, que puso en peligro su vida: sus obreros ejecutaban clandestinamente para otras manufacturas obras que les eran pagadas a altos precios; los moldes desaparecían, yendo a parar a otras fábricas. A dos antiguos obreros llamados Catrice y Barbé se les decomisó una partida de porcelanas, colores, pinceles, etc., por lo que se les condenó a una multa de 3.000 libras, confesando estos falsificadores el haber puesto la marca de Sèvres sobre varias obras. En 1779 se repite lo mismo con otros llamados Leboeuf y Deruell, y de estos hechos se conocen bastantes, todo lo cual nos hace ver que, unido al incesante trasiego de obreros, la copia o imitación de modelos, la analogía de la pasta entre varias manufacturas, cuando no la igualdad; los decorados producidos por un mismo artista en distintas manufacturas, así como la falsificación de marcas, crean una atmósfera de confusión que no pocas veces imposibilita una clasificación exacta, y demuestra que el aficionado debe estar siempre en guardia para no incurrir en desilusiones y remordimientos. Hemos insistido en este tema por estimarlo de gran interés para el aficionado confiado o principiante.

Siguiendo con las reformas proyectadas, nos anuncian la próxima aparición de piezas de técnica china y atractiva fantasía "en la gama infinita de tonos de los viejos Kang-hi, paralelamente con rojos de cobre", así como "el encantador procedimiento de dorado transparente llamado oro chino; otros especialistas aplicarán a pincel prudentes toques de pasta que recubrirán el barniz y modelarán la forma, procedimiento lleno de riesgos y contrariedades, pero de exquisitos éxitos." El intento de "hacer retoñar los procedimientos de la porcelana que sean susceptibles de vitalidad" entra en los cálculos de la Dirección, entre los cuales figuran "resucitar la porcelana tierna abandonada por Brongniart en 1804, para ser objeto de efímeras tentativas de resurrección por parte de algunos ceramistas de Sèvres mismo". Esta porcelana, que nunca debió abandonarse, presenta bellezas que no alcanza la pasta dura, y sólo la industrialización, que iba siempre en aumento, pudo hacer que desapareciera, a pesar de que el mismo Brongniart reconocía "que el barniz de esta porcelana incorpora los colores fácilmente con él y les da un vidriado brillante muy apreciado, y que las porcelanas tiernas son susceptibles de recibir la más bella y rica decoración, tanto en pintura y ornamentación en color, como en dorado". Pero sobre estas consideraciones estaba la presión del Gobierno, que exigía a Sèvres la fabricación de vasos o jarrones que sólo podían ejecutarse en pasta dura, y el mayor coste de la elaboración de la tierna, unido a su dificultad para trabajarla y para cocerla. En 1821 se hicieron nuevamente ensayos, de los que quedaron algunas piezas en el Museo de Sèvres, y desde octubre de 1849 no han dejado de hacerse pruebas para hallar la antigua porcelana tierna. Vogt compuso una excelente pasta, de la que algunas muestras se expusieron en la Exposición de 1900.

Toda la producción en color de nuestro Buen Retiro, así como los bizcochos, durante el siglo XVIII, es en pasta tierna, como ya se sabe; cada fábrica combinaba distintamente los elementos que la integraban; desde el punto de vista artístico, esta ingeniosa pasta es superior a la dura, principalmente en la decoración; las piezas de pasta tierna bien logradas tienen también un doble mérito, pues están muy expuestas a malograrse durante la cocción, sobre todo las estatuillas y piezas delicadas, que para que no se deformen requieren el empleo de un gran número de soportes, que a veces se asemeja a complicado andamiaje.

La pasta tierna no es recomendable para piezas de servicio, pues no resiste el calor y se raya fácilmente con el acero, por lo que merecía llamarse "porcelana de cubierta tierna". Recordemos las contrariedades de nuestro Carlos III cuando la Princesa de Asturias le amargaba los desayunos con gustarle tomarlo muy caliente y ver que las tazas, contempladas con tanto cariño, se rompían con dolorosa frecuencia.

Otro retoño que ha empezado a tomar nueva vida en Sèvres es la confección de flores de porcelana, que tanta boga alcanzaron en el segundo tercio del siglo XVIII y que tantas mesas, candelabros, brazos de luz y camarines decoraron, presenciando coloquios y cenas íntimas. En una lista del personal de Sèvres del año 1747 puede leerse: "Taller de flores: Mme. Gravant jefe, y 45 mujeres de varias edades"; y en otro documento de 1748 se trata de ampliar notablemente esta producción. Esta madame Gravant, así como su marido, humildes tenderos de comestibles que poco antes de su aparición en Vincennes en 1738 habían cambiado su profesión habitual por la de modestos ceramistas, fueron a trabajar con dos aventureros, hermanos Roberto y Gil Dubois, porcelanistas huídos de la Manufactura de Chantilly acosados por sus acreedores y su mala fama, y poseedores del codiciado secreto de la

porcelana, quienes ganando la voluntad y confianza de un ilustre prócer, Juan Luis Enrique Orry de Fulvi, se encargaron del desarrollo de la industria que el bueno de Orry de Fulvi consiguió instalar en unos locales del Castillo de Vincennes, cuna y origen de la de Sèvres. Iban gastadas, durante tres años, 60.000 libras, sin entrever otra cosa que el fracaso y la ruina, cuando el confiado prócer decidió poner fin a tal empresa, visto que los Dubois se ocupaban mucho del culto a Baco y muy poco de su trabajo. Y he aquí a Francisco Gravant que tiene un arranque de coraje: aprovecha uno de los frecuentes estados de embriaguez de los desaprensivos hermanos, se apodera de las notas secretas de su cartera, de las que obtiene copia fiel, consigue ser nombrado jefe de los obreros, que se trajeron también de Chantilly, y laborioso e inteligente desarrolla el negocio; y no sólo hace que la Manufactura entre en franca actividad, sino que planta el arbusto que después, bajo la omnipotente influencia de la Pompadour, se convertirá en el frondoso y fructífero árbol de Sèvres. Y véase por dónde la existencia de esta gloriosa Manufactura se debe al embriagador poder del dios Baco.

Madame Gravant no se quedó atrás de su marido y llega a jefe del importante taller de flores, que eran confeccionadas sobre seleccionados modelos del natural que se adquirirían en cantidad para ser copiadas con fidelidad. Es bien conocida la anécdota de la Pompadour, que recibe en Bellevue a Luis XV en un jardín de invierno en el que todas las flores eran de porcelana, perfumadas para completar la ilusión; pero seguramente que si logró engañar al rey, sería porque este libertino monarca, más que en las flores de porcelana, pondría su atención en la flor de carne que tenía a su lado.

La obra más importante que salió de este taller fué el gran ramo de flores que la Delfina María Josefa de Sajonia envió a su padre, en unión de otras piezas más pequeñas, en 1749, que por su delicadeza y fragilidad fué transportado a pie sobre unas parihuelas, desde París a Dresde, en cuyo Museo se conserva. Su coste ascendió a 2.400 libras.

En nuestra manufactura del Retiro, de tan nostálgico recuerdo, se elaboraron también bellas flores; la familia de los Bautistas se especializó en este atractivo género, que en España no servía para deleite de favoritas ni cortesanas, sino únicamente para honesto adorno de las Reales habitaciones, en las que transcurría la casta viudez de nuestro Carlos III.

La producción de flores, en la que el trabajo con los dedos entraba en gran parte, tiene la particularidad de que en sus hojas han quedado las firmas de sus productores, pues se encuentran con frecuencia las huellas dactilares de sus manipuladores.

El primer ramo de flores que ha producido Sèvres en esta nueva etapa ha sido regalado a la Mariscala Pétain, y obtenido a completa satisfacción, a pesar del agudo problema que presenta la recluta de artistas y la enseñanza de aprendices, cosa que había sido completamente abandonada.

Sinceramente deseamos que todos los esfuerzos y cuidados que los nuevos directivos de Sèvres aportan para colocar su manufactura a la altura y rango de tiempos pasados, se vean coronados por el mayor éxito, pues las fronteras no existen para esa mágica manifestación del alma que llamamos Arte, espiritual expresión a la cual pueden aplicarse estas palabras: Si la Humanidad fuese una planta, el Arte sería una flor; si la Humanidad fuera una flor, el Arte sería el aroma.

Blas de Ledesma, Pintor de Frutereros

Por JULIO CAVESTANY, Marqués de Moret.

A CASO no se tenga noticia, hasta el presente, de cuadros determinados atribuidos a Blas de Ledesma, ni creo se haya publicado, por tanto, ninguno con la firma de este pintor. Sin embargo, figura su nombre entre los pintores del siglo XVI que trabajaron en Granada.

En mi propósito de continuar lo que ya he considerado en ocasión anterior como adiciones al Catálogo "Floreros y Bodegones", publico con estas notas un lienzo inédito firmado por dicho pintor, al que acompaña el que forma pareja, pero sin firma. Tienen éstos ciertas diferencias en su pintura, que señalaré a continuación. Dice así el autógrafo del lienzo: *BLAS DE LEDESMA F. granada*.

Aun prescindiendo de las calidades de pintura, por la fortuna más o menos propicia que los artistas alcanzan al interpretar sus diferentes obras, no cabe duda que el hallazgo y publicación de una de éstas con el nombre de su autor tiene una importancia para la historia de nuestra Pintura.

Y claro está que añade interés a este caso tener conocimiento del pintor por nuestros tratadistas, al que rodearon de prestigios, como a tantos otros; y a decir verdad, de modo hiperbólico muchas veces.

Pero es escasa la noticia que afecta a Blas de Ledesma. Aparece entre los discípulos e imitadores de los famosos Alejandro y Julio, citados generalmente sólo por sus nombres propios, a los que Carlos V encargó la decoración del Palacio de la Alhambra. Completan en Andalucía el elenco de pintores decoradores, durante el XVI, con los citados Julio Aquilis y Alejandro Mayner, Pedro Raxis, Antonio Mohedano, *Blas de Ledesma* y Antonio Arfián, éste en especial imitador de la pintura de Julio, todos mencionados por Pacheco, a los que se debe agregar Alonso Vázquez y antes, al pintor escultor y arquitecto Pedro Machuca.

La obra realizada por Ledesma debió de radicar principalmente en Granada, y la coincidencia de aparecer el cuadro firmado precisamente en aquella ciudad aumenta ahora la creencia en lo dicho (1).

A la referencia de Pacheco puede agregarse la escueta recogida de ésta por Ceán, sin nueva documentación.

Entre la bibliografía moderna figura la papeleta de este pintor en el Diccionario Bénézit, diciendo que corresponde al reinado de Felipe II, que fué imitador de los italianos nombrados, y publica un facsímil de firma, distinta de la que pre-

(1) Julio y Alejandro vinieron de Italia para pintar en las casas de Cobos, Secretario del Emperador, en Ubeda, y de allí pasaron a la Casa Real de Granada.

sentamos; aunque no es raro que los artistas firman con distinto carácter de letra, debe advertirse que en este diccionario no se dice a qué cuadro pertenece, ni dónde se halla, ni se añade dato alguno que la acredite (1).

Pero puedo aquí añadir otra cita poco divulgada. Me refiero al libro de D. Pedro Soto de Rojas titulado "Paraíso cerrado para muchos, jardines abiertos para pocos", publicado en Granada en 1652, donde se elogia en particular a Blas de Ledesma como pintor de *fruteros* (2). Este poema es la descripción de la propia casa y jardines del autor, situados en el Albaicín. Transcribo los versos que contienen la referencia, reveladores de agobiante barroquismo:

Vitrubio en tanto asseo su elegancia.
Acusa de ignorancia,
Viendo de Zeuss el pincel facundo,
Que aplaudido en los términos del mundo,
Por mano de *Ledesma en sus fruteros*,
Buelve a engañar los pájaros ligeros.

.....

Estas alusiones al famoso pintor griego, en comparación y competencia con posteriores pintores de frutas y flores, nos son ya conocidas por referencias literarias (3).

En los versos del poema, en que se describe cuanto contiene la casa y jardín, se nombra a algún otro artista granadino de la época (4).

Aunque Ledesma trabajó en aquella bella tierra —de donde solicité datos por esclarecerlo—, no se comprueba que en ella tuviera su origen. Debe advertirse que el nombre es de procedencia castellana y que ha existido otro pintor, Joseph Ledesma, nacido en Burgos (1630-1670), discípulo de Carreño en Madrid, buen colorista, que pintó en el convento de Recoletos y en el de la Trinidad.

Veamos ahora los cuadros que reproducimos. El de la firma es un frutero que contiene un canastillo colmado de cerezas, algunas caídas fuera de él. Surgen al fondo, simétricamente a uno y otro lado del cestillo, azules lirios, compensados en cantidad, y aparecen asimismo a cada lado ramitas cuajadas de florecillas blancas. Extraña en este lienzo el modo de estar colocadas las flores verticalmente, sin nada que las sostenga; tal vez fueron añadidas después, y en todo caso, siendo lo más endeble del lienzo, parecen confirmar la noticia de que Ledesma fué más pintor de frutas que de otros modelos de género.

El segundo cuadro es un bodegón, con frutas, hortalizas y cacharros. En éste otro canastillo con granadas, una de ellas partida, y algunas peras ocupan el centro del mismo. Delante, una cidra, un trozo de granada, un pepino y otras hortalizas.

(1) En el "Catálogo de Floreros y Bodegones" —1936-1940—, publicación de Amigos del Arte, se cita al pintor, pág. 23, sin las notas que ahora se incluyen.

(2) Debo a D. Manuel Gómez-Moreno, nota de este libro, que he podido consultar en la Bib. Nac. —Raros—. "Paraíso cerrado para muchos, jardines abiertos para pocos, con los Fragmentos de Adonis" al Excmo. Señor Don Yñigo López de Mendoza, Marqués de Mondéjar, Conde de Tendilla, etc., por Don Pedro Soto de Rojas, Canónigo de la Insigne Colegial de Granada y Abogado en el Santo Oficio de la Inquisición. En Granada, en la Imprenta Real, por Baltasar de Bolívar, en la calle de Abenamar. Año 1652.

(3) S. Cantón: "Fuentes literarias..." Tomo V. Apéndice II. — Incluye cita de la obra de Soto. (Debe subsanarse la errata Pedro de Ledesma por Blas.)

(4) A Mena, a Miguel y Jerónimo García.

A la izquierda del que mira, plato con cerezas y melecotones, y detrás, sobre un cajón, frasco de cristal, de sección cuadrada, que contiene vino. A la derecha, otro plato con brevas e higos, y detrás, vasija con asas (1).

BLAS DE LEDESMA. *F^o granada.*

Al comentar estos cuadros debemos tener presente la época en que se pintaron. Hay que situarlos dentro del XVI, aunque a finales, cuando la escuela naturalista no alcanzaba en estos asuntos el pleno dominio que logró en el XVII.

A primera vista, las fotografías de ambos cuadros pueden hacer sospechar, por las composiciones de sus modelos, que no fuesen de una misma mano, más avanzada la del no firmado. En reciente viaje a Sevilla, donde se encuentran, pude estudiarlos. Mejor distribuido el anónimo, presenta, en cambio, el otro, con su canastillo de cerezas, de entonado colorido, la atractiva sencillez de otros de la época. No obstante, la colocación de las flores, simple en extremo; la repetición exacta de los lirios, la monotonía de las florecillas blancas, poco resueltas, señalan demérito en esta parte. Ante estos últimos componentes pensé, como queda dicho, que pudieran ser sobrepuestos, sin afirmarlo absolutamente.

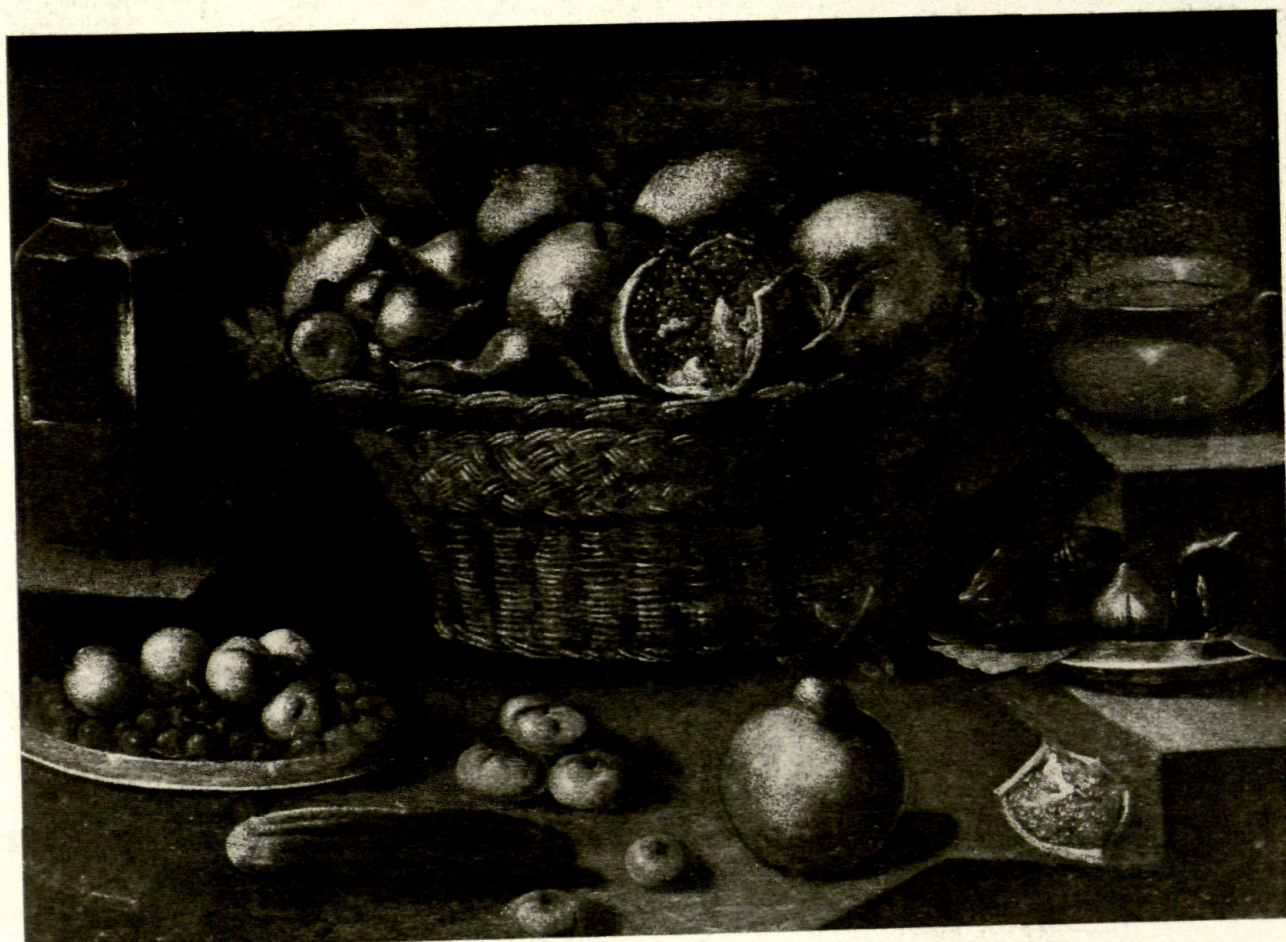
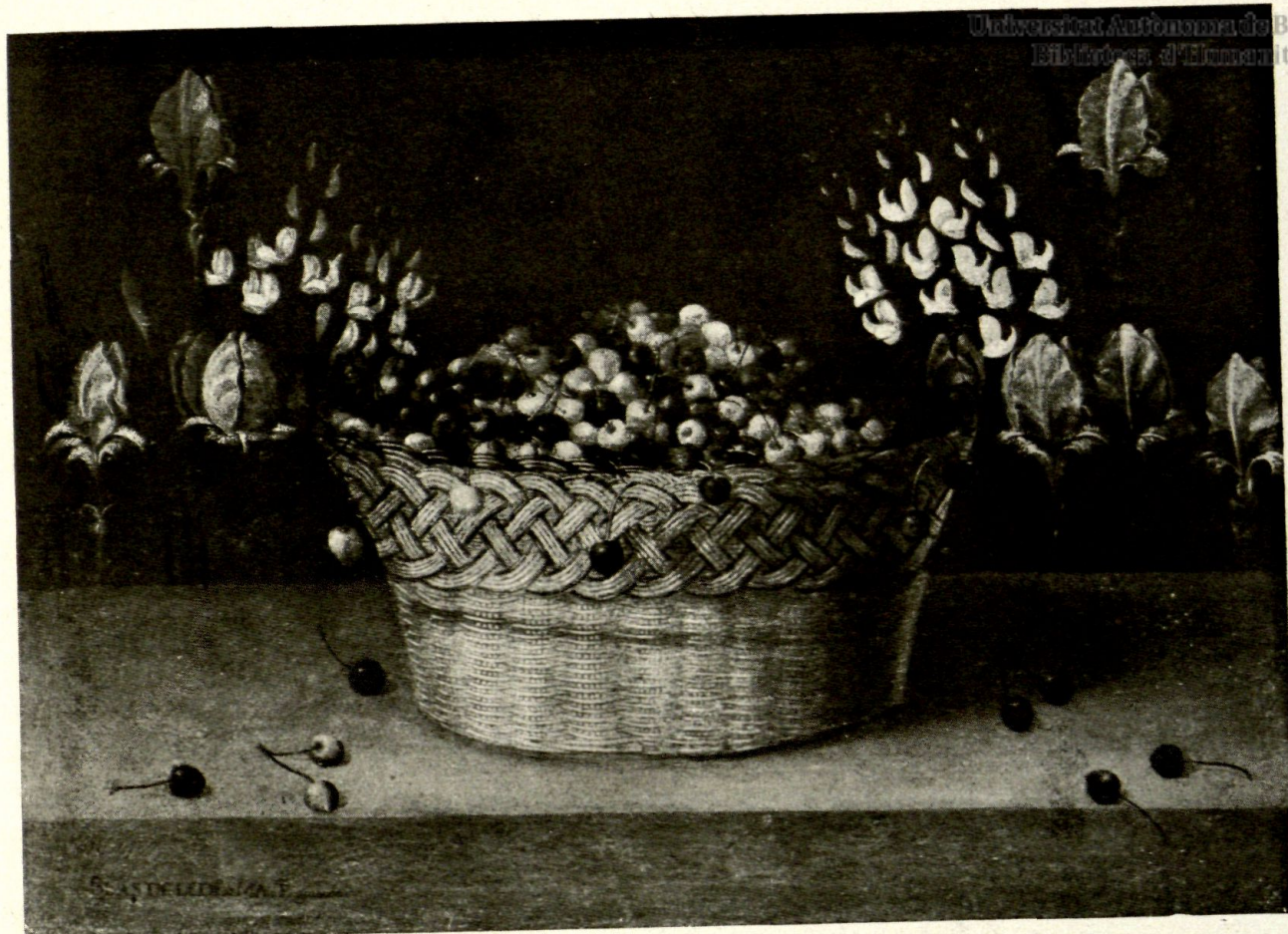
Añadiré, y es lo más importante sobre el cuadro firmado, que éste, no obstante lo últimamente apuntado, corrobora la idea que se tenía del arte de Ledesma: que fué pintor de modalidad decorativa, seguidor de aquellos pintores italianos de *grutescos* —lo advierte el autor del "Arte de la Pintura"—, en lo que tuvo campo vasto para el cultivo de sus frutas y flores.

De haber vivido y pintado algo más tarde, acaso el mismo Lope de Vega hubiese hecho de su arte los elogios y censuras que dedicó a otros pintores de tales asuntos, sus contemporáneos, de los que dijo que sabían llevar al lienzo la maravilla de las flores y frutas, "mas no la majestad de las figuras", con lo que, por cierto, halagaban a muchos.

No oculto, pues, mi complacencia al poder presentar al lector curioso una obra auténtica de uno de aquellos pintores residentes en Andalucía, ya que de otros no se conocen, ni hallarlas es caso frecuente.

Por tanto, entiendo que este lienzo firmado por Blas de Ledesma merecía sacarse a luz.

(1) Miden estos cuadros $0,75 \times 0,60$. Son propiedad de D. Juan Gómez Castillo, residente en Sevilla, quien amablemente nos facilita la reproducción de los mismos.





Mezquita Mayor de la Az-Zituna en la ciudad de Túnez.

Monumentos y Artes industriales de España en Túnez

Por IGNACIO BAUER

Correspondiente de las Reales Academias de la
Historia y de Bellas Artes de San Fernando.

HACE ya algunos años que se ha popularizado en España el conocimiento de que el vecino país de Marruecos es tan semejante a nuestra Península, que sus parecidos llegan a ser, más que paralelos, de absoluta identidad. Las montañas marroquíes son prolongación de las españolas al otro lado del Estrecho, que es un accidente reciente, habiendo una unión entre el sistema de los Pirineos y el del Gran Atlas por medio del Atlas Medio, Cordillera Ibérica y, sobre todo, Penibética, que comenzando en el Cabo de La Nao y la Sierra Enguera, termina, junto a Melilla, en el Cabo Tres Forcas, haciendo de las sierras yebliés y rifeñas una prolongación de las alicantinas, murcianas y andaluzas. La vida humana también presenta los mismos paralelismos, pues mientras por una parte es el suelo marroquí el primitivo solar originario de la raza de los iberos, por otra es el moderno Marruecos musulmán una copia tan fiel de lo que fué la parte de la España medieval sometida al Islam, que bien pudiera calificarse a ese Marruecos de último reino de taifas nuestro, paradójicamente conservado durante siglos y siglos como un museo vivo. Pero si este conocimiento de que este Mogreb-el-Aksa de los Sultanes de Fez y Marraqués ha llegado a popularizarse, sabiéndose ya que la tierra marroquí es una especie de Andalucía africana, no ocurre lo mismo con el país tunecino, que más lejano, y ya en el Mediterráneo Oriental, parece ajeno a la vida española. Aunque aun se recuerda la gloria imperial del César Carlos V y de su hijo Don Juan de Austria en sus magníficas empresas tunecinas, se piensa que fueron esencialmente episodios de una lucha contra el Imperio otomano, que se desarrolló allí como pudo haberse desarrollado en cualquier otra costa mediterránea.

Sin embargo, la relación hispanotunecina había sido desde muchos siglos atrás estrecha y profunda. Comenzó cuando la colonización fenicia fundó Cádiz y Cartago, haciéndolas capitales de dos zonas de poblamiento libanés que constituyó dos pequeñas naciones, en Andalucía-Murcia, y en Túnez-Trípoli, como dos Fenicias nuevas y estrechamente ligadas. La raza libanesa de los fenicios había establecido numerosas factorías a lo largo del Mediterráneo entero; pero solamente arraigaron en el sur de España y en Túnez, que eran tierras semejantes a Siria, por sus sierras bajas y sus climas suaves. Después llegó un momento en que Túnez y España fueron como un solo país, al establecerse en Bética y Cartagena el poder cartaginés de los Barcas. Triunfó más tarde Roma sobre Cartago, pero no cesó el contacto entre las costas españolas y las tunecinas, pues la nueva Cartago romana que Augusto edi-

ficó sobre las ruinas de la antigua, tuvo un gran contacto con España, como lo demuestran tres hechos de gran relieve. El primero es el descubrimiento por el sabio investigador jesuíta de la Universidad Católica de Beirut, P. Lammens, de que los comerciantes de Beirut y Tiro siguieron ejerciendo el gran comercio del Mediterráneo Occidental desde Cartagena y Cartago hasta muy entrada la época visigoda. El segundo es el aspecto marcadamente español que tiene la vida y la obra de los grandes jefes del Cristianismo tunecino, como Tertuliano, San Cipriano y San Agustín. El tercero, la semejanza de los restos de edificios romanos tunecinos con los de la España romana y visigoda, que mezclan a lo latino ciertos elementos asiáticos en plantas, bóvedas y arcos, según ha demostrado el arqueólogo Dieulafoy. La época de Bizancio, que reconquistó Túnez y parte del Sureste español, preparó la musulmana, en que la nueva ciudad tunecina de Kairuan fué el cuartel general de las tropas que conquistaron España, y ejerció un papel casi de capital española durante el período del Califato de Damasco. El período Omega de Córdoba marcó un breve corte al establecer en Túnez dinastías hostiles a España, como eran los peligrosos Fatimies; pero se restableció el contacto cuando el Imperio almohade englobó a Túnez y parte de España.

Hacia el siglo XIII se convirtió Túnez en un reino independiente bajo la dinastía de los Hafsies, gentes muy cultas, que queriendo hacer de su país un emporio de civilización, no tuvieron otro recurso que atraerse por todos los medios, intelectuales y artistas españoles, a los que ofrecieron espléndidos sueldos. Fué entonces cuando arquitectos y obreros andaluces rehicieron tan completamente las dos grandes mezquitas de la Az-Zituna, en Túnez, y de Sidi Okba, en Kairuan, que casi puede decirse que las levantaron de nueva planta, especialmente la primera, y casi también la segunda, pues de la obra primitiva sólo quedó el alminar. También se hizo en la capital la mezquita de la Alcazaba, con un bellissimo alminar de tipo sevillano, y se levantó alrededor de la Az-Zituna el barrio de los Zocos o Calles Tapadas. Esta afluencia de españoles llegó a ser emigración en masa cuando, el 1248, fué Sevilla tomada por los cristianos, y gran parte de sus vecinos musulmanes se fueron a Túnez. De estos sevillanos de Túnez descendía el famoso Aben-Jaldun, inventor de la Filosofía de la Historia o Historia científica, y uno de los mayores cerebros de la Edad Media.

La corte de los Sultanes Hafsies fué, desde entonces hasta 1492, fiel imitación de la granadina, casándose príncipes granadinos con princesas tunecinas, y viceversa, reglamentando la etiqueta hafsí la de los Alhamares, siendo las modas de Túnez las de la ciudad de la Alhambra, etc. Además de esta influencia española mora hubo otra influencia cristiana, la de la Corona de Aragón, con la presencia de figuras tan eminentes como la de Raimundo Lulio y con el establecimiento permanente de grupos de comerciantes catalanes, que desde sus factorías de La Goleta mantenían relación entre Túnez, Bizerta (fundada por moros andaluces), Barcelona y Valencia.

Acaso fué este contacto aragonés el que movió al último rey Hafsí, Muley Hassan, a pedir socorro a Carlos V contra los turcos que amenazaban a la vez España y Túnez. Carlos V echó a los turcos de Túnez el 20 de julio de 1535 y restableció a Muley Hassan en el trono, quedando bajo protectorado español. Fué el primer protectorado, glorioso antecedente del que ahora hay en Tetuán con otro príncipe Muley Hassan, que simboliza una amistad española y marroquí. En 1569 vol-

vieron a apoderarse de Túnez los turcos. En 1573 lo reconquistó Don Juan de Austria, restableciendo el protectorado, aunque éste duró poco, pues por tenerse que marchar Don Juan volvieron los turcos al año siguiente.

Del período de los Hafsíes, que duró más de tres siglos, datan los dos mayores monumentos tunecinos en su forma actual, que es predominantemente hispanomusulmana, de tipo cordobés. El más importante es la Gran Mezquita de Sidi Okba, en la ciudad de Kairuan. Esta mezquita fué construída por el propagador del islamismo en el norte de Africa, Sidi Okba Ben Nafi, el año 671 de J. C. (o sea, el 50 de la hégira de los musulmanes), al mismo tiempo que fundaba la ciudad fortificada de Kairuan. De entonces, o del siglo IX, con la dinastía de los Aglabitas, procede el alminar, de 35 metros de alto, en varios cuerpos superpuestos y con paredes ligeramente inclinadas, que es el más antiguo de los alminares musulmanes actualmente existentes. De Sidi Okba datan también las dimensiones del recinto de la mezquita, que entre sus dos partes, cubierta y descubierta, mide 135 metros de largo por 75 de ancho, estando situada al lado oriental de la ciudad y pegada a su recinto amurallado. Bajo la mezquita primitiva fueron construídas más cisternas, que aun se conservan intactas.

Pero la belleza, la perfección arquitectónica y el interés documental de la mezquita residen sobre todo en las partes construídas y perfeccionadas por los españoles llegados de Sevilla en 1248, de Granada en 1492 y hasta de Zaragoza y Valencia, que derribando la sala de rezar de Sidi Okba, hicieron otra nueva en forma de bosque de columnas, a imitación de la cordobesa. Este salón de rezar tiene, desde el patio al fondo donde está el mihrab, 17 naves que van desde la entrada a ese mihrab, según el estilo cordobés. Trece de esas naves están completamente abiertas al patio por arcos de herradura apoyados sobre parejas exteriores de columnas apoyadas en pilares interiores. Las otras cuatro naves (dos a la derecha y dos a la izquierda) no tienen acceso al patio, sino a dos galerías que le rodean, prolongando las filas de arcos de las puertas hasta el pie del alminar, que está situado al otro lado frente por frente del arco que da paso a la nave central de las que están abiertas al patio. Así está ese patio, que tiene unos 40 metros por cada lado y está todo enlosado de mármol blanco. También son de ese mármol las columnas, paredes y demás elementos constructivos del edificio, a excepción de la torre, que es de piedra rojiza, y de los muros exteriores, de piedra blanqueada. Como los techos y las cúpulas están blanqueados también con cal, produce ese edificio una impresión cegadora bajo el fuerte sol mediterráneo, corrigiendo ese deslumbramiento blanco y horizontal la masa severa de la torre, que es encarnado y ocre, con un remate de nerlones redondeados.

El interior de la gran sala de rezar tiene las 17 galerías citadas desde las puertas al fondo, y otras ocho que se cruzan con ellas de derecha a izquierda. Es de notar que la nave principal que va del arco central del patio al mihrab es más alta y más ancha que las demás, teniendo una bóveda con su cúpula estriada sobre la puerta y otra igual ante el mihrab. El sabio arqueólogo español D. Manuel Gómez-Moreno ha demostrado que estas dos bóvedas y la galería mayor que las une están directamente inspiradas en Córdoba, siendo una influencia del estilo basilical de las iglesias. Los arcos de las naves son de herradura cordobesa y de un solo piso, estando entibados por tirantes de madera y hierro. Las columnas son aprovechadas de edificios romanos y bizantinos, teniendo capiteles clásicos de los más variados

modelos. El mihrab, de tipo jalifal y de herradura, tiene un fondo calado. Sobre el alfiz hay como decoración incrustada en la pared unos magníficos azulejos de reflejo metálico análogos a los fragmentos encontrados en las alcantarillas de Medina-Azzahra, lo cual demuestra su abolengo andaluz. Al lado del mihrab está el magnífico mimbar o púlpito de madera tallada, que es el único existente de un tipo español al que perteneció el de la mezquita de Córdoba. Al lado, una maksura o recinto cerrado con enorme biombo de madera tallada en el mismo estilo del mihrab. Mihrab y maksura reproducen el sistema de la última ampliación cordobesa de Alhaquem II, cuando la maksura era recinto reservado para la oración del Califa cordobés; también el sistema del muro exterior de Kairuan, donde entre los contrafuertes salientes aparecen las puertas.

El patio y sala de la gran mezquita de Az-Zituna, en Túnez, constituye el segundo monumento español arreglado por los hafsies, rehaciendo completamente una mezquita que en 732 había edificado Obeidallah Ibn-al-Habab, que gobernaba en nombre de los Jalifas de Damasco. La gran sala reproduce exactamente la de Kairuan, aunque con formas más modestas. Tiene sus mismas galerías de arcos a la cordobesa, y su galería central más alta que las demás, a lo basilical. La entrada principal está precedida de un pórtico con arcos al que se sube por escaleras, y es como un balcón. Esta forma española se ve en muchos edificios románicos, árabes y mudéjares, como, por ejemplo, en iglesias de Segovia. Alrededor de la Az-Zituna (que es sede de una Universidad religiosa musulmana) están los zocos tapados, que constituyen un curioso bazar español del siglo XIII, donde entre dos aceras bajo arcos de medio punto se abren tiendecitas, y esos arcos sostienen unas bóvedas de medio cañón con tragaluces de vez en cuando. Son esos zocos como basílicas muy alargadas. Los más célebres son: el de Attarin o de los perfumistas, el de Nisa o de las mujeres, y el de las telas. El Trak ha perdido su bóveda y tiene un techo de madera; el Sekayin tiene en medio la tumba del fraile mallorquín Fray Anselmo de Turmeda. La mezquita de la Alcazaba, con su alminar cuadrado, merece citarse al hablar del arte andaluz en la capital de la Regencia. Y el Museo árabe del Bardo, con interesantes fragmentos españoles.

A este arte de las mezquitas de tipo monumental y cordobés se añadió, en 1492 y 1610, un arte popular más sencillo, que creó millares de viviendas con grandes rejas españolas, casas de patio y cortijos campestres. La emigración de 1616 fué la más importante, porque el enorme número de moriscos que allí llegó produjo un mestizaje que convirtió a Túnez en una nueva España musulmana. Esos emigrados fueron 300.000, procedentes de Aragón, Cataluña, Baleares y Valencia. En Túnez crearon los dos nuevos barrios de Halgamin y Bab Suika. En las sierras, el Valle del Meyerda y Cabo Bon fundaron y rehicieron una serie de pueblos nuevos, como Bizerta, Beya, Testur, Solimán, Yedeida, Teburba, Meyez-el-Bab, Korbus, Nebel, Haurmament y Sidi bu Said. Los de los pueblos del Neyereros eran agricultores, que hicieron del norte tunecino un rico país de huertas y olivos. Los de la capital y alrededores eran en gran parte artesanos que llevaron allí industrias de tipo mudéjar y variados oficios españoles. Musulmanes de Aragón, Valencia, etc., son los antepasados de los actuales buñoleros y churreros, ebanistas, guarnicioneros, perfumistas, sederos, bordadores, albañiles, fabricantes de gorros, músicos y cantores. También la intelectualidad y burguesía de la ciudad tiene una mayoría de elementos andaluces.

Merece citarse con interés entre las actualidades artesanas hispanotunecinas, los gorros rojos o chechios de origen toledano, las sedas valencianas, la cerámica andaluza y valenciana de Nebel, y los cordobanes, ya casi extinguidos. Los arquitectos, maestros de obras y albañiles han perpetuado, hasta fines del siglo XIX, los modelos españoles en las residencias del Bardo, Arian, Sidi bu Said y otros pueblos de lujo. Dos arquitectos descendientes de moriscos (uno de los cuales se llamaba Solimán *el Negro*) hicieron en 1894 el actual alminar nuevo de la Az-Zituna, inspirado en La Giralda y alto de 45 metros. Está suspendido sobre la calle que pasa bajo él por un arco, como en las iglesias de Teruel con sus campanarios. Recuerdo imperecedero de la hegemonía aragonesa sobre lejanas tierras berberiscas, al este de Berbería, que hoy están amenazadas por la guerra. ¡Quiera Dios que el plomo y la pólvora estén siempre lejos de tantos magníficos monumentos, todos esenciales para el estudio del Arte español meridional!

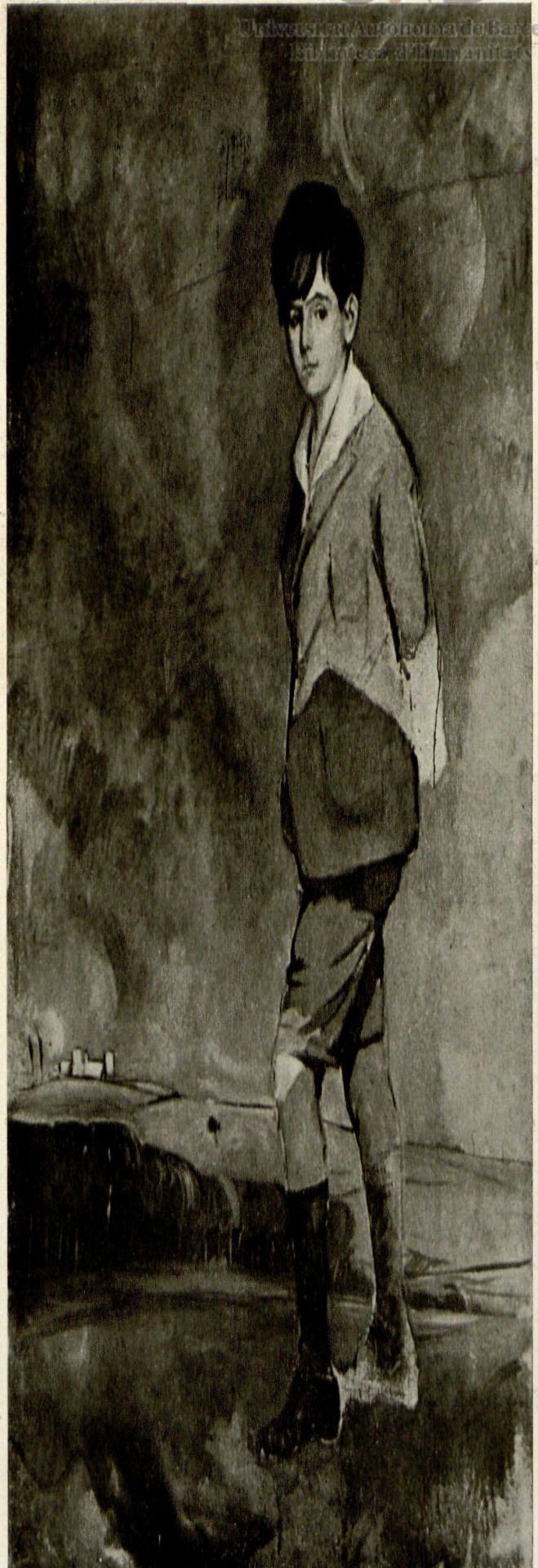
Un pintor del 98: José Villalba Muñoz

Por ANTONIO JIMÉNEZ-LANDI

SUPONGAMOS que pasa mucho tiempo. Un día cualquiera del siglo XXI o XXII, el Director de un Museo de Pinturas se queda perplejo ante un cuadro que no sabe cómo catalogar. Refiere el caso entre sus amigos, artistas casi todos. Interesados, acuden a la sala donde el cuadro se encuentra y cada uno de ellos da su opinión. El asunto pintado no ofrece la menor duda: representa una corrida de toros en un pueblo de España. El pueblo parece muy pobre; las paredes encaladas nos hablan de Toledo, Extremadura, La Mancha, Andalucía... En el poco espacio dedicado al campo no se ve ni árbol ni planta. Quedemos, pues, en que se trata de una aldea castellana, o, como quiere el amigo escritor, en el pueblo español simbólico. En primer término, a la derecha, una alta cruz, que nos habla de un calvario o humilladero; pero que también puede obedecer a la razón que supone el literato. Al fondo, el gran campanario resalta sobre cielos de tormenta y de chubasco. La luz solar ha huído de la plaza donde unos toreros lidian, como pueden, al toro que la suerte les ha deparado. El animal, negro, inmenso, cornea a uno de los diestros, caído entre las patas de la fiera y defendido exclusivamente por el capote, que forma una sola masa con su cuerpo. Un torero huye y otro corre al quite por detrás del toro. Desde la calle, cerrada con maderos; desde los tejados bajos de las casucas, desde el balcón del edificio principal, que parece ha de ser el Ayuntamiento, por la colgadura con escudo y los soportales, la multitud sigue, atenta, quizá callada, el azar del momento. Todo el cansancio de la fiesta se recoge en el picador, que monta un enorme penco blanco derrengado por los años y las cornadas. El cuadro ofrece un problema de luz. En contra de lo acostumbrado en esta clase de obras, el autor ni ha pintado la plaza bañada de sol, ni en la penumbra de la tarde caída. Es decir, que no ha querido enrolarse en ninguno de los dos bandos en que se dividen, generalmente, los pintores de corridas: de un lado, los apologistas, con su visión brillante de la lidia, luz de sol, relucir de taleguillas y capotes; de otro lado, los detractores, con su interpretación trágica de lo bárbaro, sombras en el ruedo, manchas de sangre en estoques y paños. El pintor de este cuadro ha dejado en sombra, ciertamente, la pueblerina plaza; pero ha iluminado de sol primaverales la parte alta de la cruz y de los edificios; unas cuchilladas de luz cortan la arena del improvisado ruedo. La idea del autor está clara: un sol muy vivo, el sol de después de la lluvia, momentos antes de ponerse, penetra al lugar de la corrida por angostas bocacalles. ¡Qué extraño resulta todo ello! Una corrida de toros iluminada por las rendijas. Y llega el momento de catalogar al autor, primero como aficionado o como enemigo de los toros; después, como tal artista. Los amigos reunidos ante la obra, a pesar de su experiencia, de su pericia



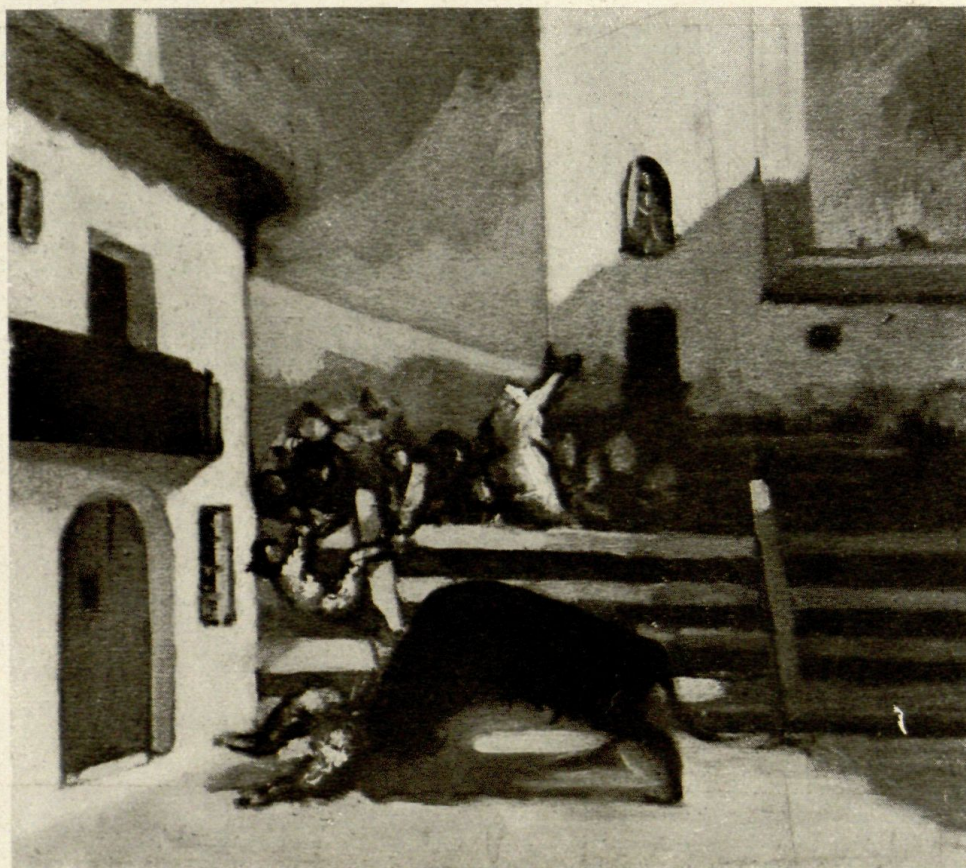
JOSÉ VILLALBA. — *Corrida de toros en un pueblo.*



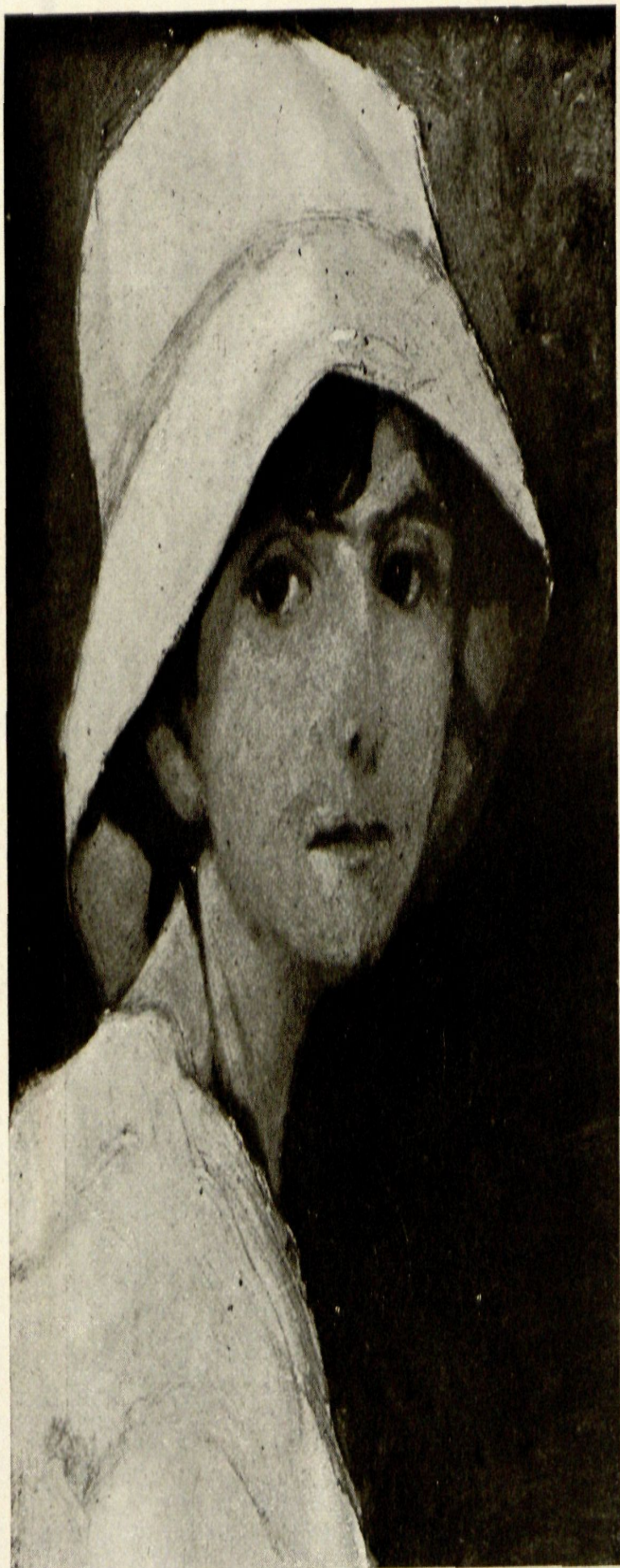
JOSÉ VILLALEA. — *Retrato del sobrino del pintor.*



JOSÉ VILLALBA. — *Pinares de Medina del Campo.*



JOSÉ VILLALBA. — *Capea.*



JOSÉ VILLALBA. — *Retrato de su sobrino Luis.*



José Villalba Muñoz, por él mismo. Busto en pastelina.
(N. 17 julio 1875; m. 23 noviembre 1927.)



José VILLALBA. — *Paisaje de Medina del Campo.*

y de su vocación, no se ponen de acuerdo. El hombre que ha pintado esto, ¿era un enemigo de la fiesta de toros? A primera vista, sí. ¡Ah! Pero también Goya parece un enemigo del toreo... a primera vista. Desde luego, la interpretación de la corrida es caricaturesca, irónica. Aquí, todos los amigos del Director del Museo de Pinturas están de acuerdo. Perfectamente. Y ¿quién puede haber pintado el cuadrito? El picador y el cielo vienen de Zuloaga... Con distinta composición, la idea, y aun más, lo que el cuadro dice, es lo mismo que dice "La víctima de la fiesta", del gran pintor vasco. Puede ser. Pero descendamos al pormenor. ¿No se ve a Lucas, y por lo tanto a Goya, en esa interpretación del público de la plaza, y de la escena principal, toro y lidiadores? Y, sin embargo, esa manera tan sintética de tratarlo todo, la misma aglomeración de españolismos, y un no sé qué vagando por el cuadro, ¿no podrían hacernos pensar en algún pintor extranjero? En tal caso, ¿se tratará de un francés? El amigo escritor apunta que quizá sea norteamericano.

Pues bien: como hay que catalogar la obra, y el tema es español, y las influencias más claras y patentes son españolas, y el cuadro no puede ser de Goya, ni de Lucas, ni de Zuloaga... El escritor interrumpe aún: "Yo noto aquí algo barojiano, quizá azorinesco..." "Eso está bien visto", dice el Director del Museo. Y, unos días después, el cuadrito luce una flamante tablilla en la que se lee: "Anónimo español de la primera mitad del siglo XX. — Corrida de toros en un pueblo de Castilla."

Lo que antecede, también azoriniano y noventaiochesco, es lo que hubiera ocurrido, no ya dentro de uno o dos siglos, sino en los días que corren, de no saber los directores de museos, críticos de arte y aficionados a la pintura, lo que sabrá el lector de estos renglones.

El autor del cuadro descrito antes es un artista que muy pocas personas conocen. Estoy por decir que no llegan a la docena. Ha muerto hace quince años. Se llamaba José Villalba Muñoz. De su vida voy a escribir lo que sé.

D. José Villalba, médico de San Sebastián de los Reyes, tenía muchos hijos. A uno de ellos le dió la carrera de abogado; los demás se dedicaron a la ebanistería. Angela casó con Miguel Lissárraga; Federico contrajo matrimonio con Josefa Muñoz.

El taller y tienda de muebles estuvo primero en un viejo caserón madrileño de la Costanilla de los Angeles. Durante algún tiempo el negocio no marchó bien. Miguel Lissárraga se asoció entonces con dos de sus sobrinos, los dos hijos de Federico y de Josefa, para fundar la casa "Lissarraga y Sobrinos", que se hizo famosa en Madrid cuando se especializó en muebles de arte. Primero estuvo en la calle Mayor, núm. 16. Hacia el año 1914 se trasladó al edificio de la Carrera de San Jerónimo, propiedad suya, donde la hemos conocido todos hasta su extinción. Los sobrinos y socios de Miguel Lissárraga eran, como queda dicho, hijos de Federico Villalba y de Josefa Muñoz. El mayor, Jerónimo, tenía la carrera de abogado, que no ejerció por requerirlo así el negocio de la ebanistería. El hermano segundo se llamaba José, como su abuelo, el médico de San Sebastián de los Reyes, y como su madre. José es, precisamente, el pintor. Nació en Madrid el 17 de julio de 1875, gemelo de una niña que murió al poco tiempo, contra lo que esperaba la familia, pues mientras el varón tenía una naturaleza sumamente enclenque, la gemela había venido al mundo con aspecto de normalidad. La madre se dedicó a la crianza de la niña y entregó el niño a los cuidados de una nodriza, llevándolo a San Sebastián de los Reyes, sin muchas esperanzas de que saliese adelante. Como queda dicho, la niña murió muy poco después, y José fué traído entonces a Madrid. Toda su vida

habría de ser un hombre delicado, de aspecto enfermizo, seco de carnes, cargado de espaldas. Yo le he conocido en mi adolescencia, y su demacración y mal aspecto no dejaron nunca de impresionarme. Pero en sus ojos, pequeños y ávidos, había esa luz que sólo tienen los hombres excepcionales.

Era José Villalba poco estudioso. No sé dónde aprendió las primeras letras. El bachillerato, que no llegó a terminar, lo estudió en uno de los dos Institutos que había en el Madrid de su juventud. Debió de tener afición por la pintura muy pronto, porque asistió a las clases de la Academia de San Fernando, y, seguramente, a alguna academia particular. Una vez asociado con su hermano y con Lissarraga, se entregó por completo al arte del mueble. A Jerónimo y a él se debe el carácter artístico que tomó el establecimiento. José Villalba era dibujante, acuarelista, inventor de los muebles de su casa. El edificio de la Carrera de San Jerónimo se hizo según proyectos suyos. Los jarrones que rematan la balaustrada del último piso fueron modelados por él. Porque además de excelente pintor era también escultor, como un gran artista del Renacimiento. Pero de su obra en este arte, aparte los citados jarrones, de ningún valor, solamente conozco el busto que hizo de sí mismo en pastelina y que ha desaparecido durante nuestra última guerra. Afortunadamente se conserva una excelente fotografía. Trátase de una cabeza modelada con mucha soltura. El parecido es grande. La expresión dice más del hombre profundamente bueno que de su genio vivo. La boca, apretada y fina, tiene el sello de lo excepcional. Frente y cabello están admirablemente tratados. Obra de gran realismo, acreditaría a un buen escultor.

El año 1900 marchó a París, con su hermano, para visitar la Exposición Universal. En diferentes ocasiones viajó por Austria, Alemania, Suiza e Inglaterra. A Italia no fué nunca.

Poco antes del levantamiento del General Primo de Rivera, hacia 1922, ocurrió en la casa "Lissarraga y Sobrinos" algo inaudito: una huelga. La comprensión y la bondad demostradas generosamente a los obreros no bastaron en aquella ocasión para eludir el conflicto, porque éste venía impuesto por la Casa del Pueblo y perseguía no una mejora determinada, sino los fines revolucionarios del marxismo. Hubo algún atentado y mucho temor de ellos. Los hermanos Villalba pensaron en el abandono de su negocio. A instancias de Jerónimo, José, que era el que mayor contacto había tenido con los obreros, marchó con él a Francia, donde pasó una larga temporada. Entonces compraron en París la casa del Faubourg Saint-Honoré, núm. 50, en la cual establecieron una tienda de antigüedades de España, con local para Exposiciones. Allí se han expuesto los aguafuertes de Goya, las cerámicas de Daniel Zuloaga, los bordados españoles... La casa tenía también habitaciones amuebladas para alquilar a gente rica. Aquí han vivido los hermanos Villalba durante sus últimas estancias en la capital francesa.

Pero José Villalba era, sobre todo, un madrileño trasnochador, bohemio. Llevó una vida de soltero desordenado y rico que, sin duda, precipitó su fin. Por sus ideas de hombre del 98 decía que no le gustaban los toros; pero tenía un abono en la plaza de Madrid y no perdía una sola corrida de la temporada. El cuadro más antiguo que conozco de los salidos de su mano es, precisamente, una corrida de toros en la plaza de la Maestranza de Sevilla. El cuadrilo cuyo comentario encabeza estas líneas y otro que parece ampliación de la escena principal del anterior, son todo lo que queda de una serie seguramente más numerosa. Hombre de ciudad, creía que

no le gustaba el campo. Pero una vez en él, ¡cuánto gozaba! En tres ocasiones cogió los pinceles para enfrentarse con la Naturaleza. Un verano, en Panticosa, adonde había ido por encontrarse flojo; otra vez, en Medina del Campo, y la última, el año 1923, en Suiza. Los paisajes de Panticosa no se conservan. De los pintados en Suiza, uno solamente; de Medina del Campo quedan tres, dedicados a su sobrino. Creo que no hiciera más en aquella ocasión. Pero ¡qué maravilla! No los ha pintado mejores ningún pincel español.

José Villalba no daba importancia a lo que hacía. Pintaba para divertirse; esta manera de divertirse que es algo ineludible en los grandes artistas como él. Después de hacer un cuadro, le destruía o pintaba otro encima. Jugaba con la inmortalidad como los niños de casas ricas con los tibores y las porcelanas de Copenhague o Sèvres. De este modo se explica que tan sólo se conserven las obras de su última época; del último decenio de su vida. Lo demás ha sido destruido por su propio autor. Se piensa en el mito de Saturno o en la eterna ley de la Naturaleza: morir para que otros nazcan. Los lienzos de Villalba eran, de esta suerte, como una tierra fecunda: se la labra, se la siembra, brota la simiente, se recoge el fruto y se la vuelve a labrar otra vez. Se dirá que esto es un crimen. Pero ¡qué vitalidad cósmica adquieren entonces las obras de un hombre! Un día llega la muerte del artista, y su última obra lo nota, porque ella no muere. Queda así como guardadora única de todo un espíritu; de cara al tiempo. El lienzo ha muerto también, fijo en su última expresión, con su última flor, para que hable de cuantas la precedieron. Y esta flor, lo mismo puede ser de primavera que de otoño.

Aparte de su busto modelado en pastellina, y perdido, como he dicho, sólo otros dos retratos conozco ejecutados por José Villalba. Los dos son óleos de su sobrino Luis. La edad y el sombrero del niño permiten fechar uno de ellos: se trata de la cabecita tocada de un sombrero blanco que hemos visto ya en los pinares de Medina, por los que atraviesa el niño montado en un borriquillo anónimo. El otro retrato es de cuerpo entero. Ejecutado en Madrid, de regreso de Medina del Campo; el fondo es una evocación del paisaje medinense. Se trata de la obra de más empeño acometida por el pintor. Bien dibujada, excelente de colorido... está sin terminar. La cabeza del sombrero blanco debe de estar pintada en 1920, fecha del veraneo de Medina, y el retrato de cuerpo entero, en 1921.

Aunque Villalba fué pintor siempre, sin embargo la mayor afición, la fiebre de la pintura, le acometió en los últimos años de su vida. Cuando la jornada tocaba a su fin, este viajero de España, de Francia, de Suiza, del mundo... se empeñó en la tarea que guardará su nombre.

Tenía un sentido humorístico que, a veces, puede parecer mordaz. Nada más lejos de su carácter. La cualidad sobresaliente entre todas las de José Villalba fué la bondad, su gran corazón. Tampoco era un hombre amargado. ¿Cómo interpretar, entonces, este lado caricaturesco de su obra, que es casi toda su obra, y, sin duda, lo más personal de ella, mitad goyesca y mitad afrancesada? Ello requeriría un estudio detenido que habrá que hacer más adelante. Por hoy me conformo con dar a conocer al artista. Y digo esto porque, efectivamente, para los que no gozaron de su intimidad casi familiar, José Villalba, el amigo, el contertulio, no era más que un experto dibujante, un burgués rico, un juerguista bueno y caballeroso; pero pintor..., ¿cuándo?

Pues cuando se metía en su cuarto, en su alcoba. Este fué su primer estudio.

Después se habilitó una habitación con mirador a la calle de Arlabán. ¿Se avergonzaba, quizá, de sus pinturas?

Entre sus amigos había dos que, seguramente, conocían su inconfesada actividad. Me refiero a D. Ramón del Valle-Inclán y a Julio Romero de Torres. El primero está caricaturizado por el propio Villalba en uno de sus cuadros. El autor de "Tirano Banderas" iba a prologar el catálogo de una Exposición de José Villalba que proyectaba su hermano Jerónimo al morir el pintor; pero no llegó a hacerse. Las primeras palabras que se escriben sobre este artista son, con seguridad, estas mías de ahora.

Como si la proximidad del fin excitase nuevos problemas, últimamente Villalba se había propuesto la pintura de paisajes con luz nocturna. Sólo uno se conserva: el paseo de Trajineros y la puerta del Jardín Botánico al fondo. Debe de estar ejecutado de memoria, como casi todo lo que hacía. Otro empeño de última hora consistió en el apunte del natural; el retrato caricaturesco hecho de prisa, sobre la mesa del café, de gran importancia para su vida nocharniega y bohemia. Ella anticipó el final a su gastada y endeble naturaleza. Agotado prematuramente, murió en su casa de Madrid el 23 de noviembre de 1927. Se apagó poco a poco. A su lado estaba Jerónimo, su hermano, que había llegado días antes de París.

No me es posible, no es hoy mi propósito, hacer un estudio crítico de las pinturas de este artista de gran sensibilidad. Tiene mucho de español y no poco de francés.

Por un lado se ata a Goya, por quien sintió tanta admiración que tenía el libro escrito por Beruete sobre el genial aragonés, en su propia alcoba, donde ya sabemos que dormía y pintaba... Por otro lado entronca con los impresionistas franceses. Su concepto de la vida, de la patria... pertenecía, sin duda ninguna, a la generación del 98. Estudiando sus cuadros se estudia el movimiento espiritual de la pléyade de escritores de aquella generación que, quiérase o no, y cualquiera que sea nuestra posición frente a ellos, es preciso reconocer que llenaron de literatura la vida de las artes plásticas, de la política y hasta de la ciencia de entonces acá. Y eso es algo.

Nuevos y decisivos datos para el estudio de la catedral gótica de Valencia

Por FELIPE MARÍA GARÍN ORTIZ DE TARANCO

DIVERSAS circunstancias, aproximadamente coincidentes, han provocado el alumbramiento de un grupo tan amplio como sugestivo de elementos artísticos diversos, ejecutados en el estilo original de la Seo valentina. Particularmente, y en primer lugar, las recientes obras en el templo mayor, al trasladar la sillería del coro a la cabecera, y más en concreto, al desmontar los monumentales órganos, alojados hasta hace poco en los dos vanos de los correspondientes grandes arcos formeros, divisorios entre la nave central y las laterales, han dejado automáticamente al descubierto un conjunto de formas ya de suyo, y en detalle, muy interesantes, pero sobre todo valiosas por llegar a constituir el esbozo de un verdadero, aunque fragmentario, sistema orgánico en el gótico primario, austero, sobrio y hasta pobre, de la catedral mediterránea, enmascarado, tan consciente como radicalmente, por la conocida y lamentable decoración neoclásica. La probabilidad que se nos ha insinuado, sin absoluta certeza, de que de nuevo lo fortuitamente salido a luz volviera a desaparecer bajo la unificadora vestidura clasicista aconseja registrar los insólitos hallazgos mediante las presentes líneas y, lo que importa más, por las adjuntas referencias fotográficas, que son la justificación de aquéllas, para cuya compañía y presentación sirven principalmente.

Ante todo, conviene señalar por su magnitud la reaparición de dos de los aludidos grandes arcos formeros, o divisorios entre naves, antiguo y doble cobijo de los también mentados órganos gemelos, que colocados desde el Renacimiento en los afrontados vanos góticos y adheridos directamente a su sillería, libraron a estas partes del estuco académico setecentista, conservándolas hasta ahora en su hoy recuperada integridad gótica. Así, al llevar, de sus antiguos emplazamientos, dichos grandes instrumentos musicales, que eran a la vez, en su magnífica envoltura plásticolignaria, piezas capitales de la talla renacentista en nuestro Levante, quedaron liberados y expeditos dichos dos de los grandes arcos, formas constructivas que ya de suyo habían dado pie —aun a través de su embozo y precisamente en buena parte por el insuficiente conocimiento de ellos que aquél originaba— a tantas hipótesis, controversias y conjeturas por parte principalmente de D. Vicente Lampérez y D. Elías Tormo, relacionándolos este último con algunos ejemplos orientales y con otros hispánicos de la misma tendencia.

La actual aparición de dichos arcos—que ya, según acaba de recordarse, venían intrigando antes de descubiertos— es, como puede advertirse, sobremanera interesante, por permitir al fin el estudio directo de los mismos y la investigación de su

discutida alcurnia formal. El documento fotográfico, mejor que toda descripción verbal, informará al lector acerca de estas grandes arcadas (fig. 1), cuyo intradós, liso, continuo y plano, discurre entre dos sencillas molduras seguidas que forman el perfil del amplísimo vano, como muestra la figura 9.

Y conviene advertir, ahora que es posible asegurarlo ante sus formas plenamente descubiertas, que estos arcos formeros, aunque sí son apuntados escarzanos, en su gálibo o perfil (como de ellos se aseguró cuando estaban todavía ocultos), y por lo mismo efectivamente insólitos en la fase primeriza del gótico, no sobrepasan en su altura, en contra de lo que se supuso antes de descubrirlos, el arranque de las bóvedas altas; su clave no excede de la imposta general de la nave mayor, aunque hay que reconocer que las particularidades de la molduración del revestimiento académico permitían suponerlo. (Fig. 1.)

Formando un todo —reconstruible— con estos arcos, otros elementos no menos interesantes han sido desembarazados de su envoltura, y permanecen, por ahora, afortunadamente, en tal estado, aunque con restos todavía de mortero adheridos, amén de mutilaciones producidas sin duda con ocasión de la reforma neoclásica. Nos referimos a las columnas, más adivinadas y reconstituídas mentalmente que apreciables "de visu" en su integridad: capiteles (fig. 2), basas (figuras 5, 6, 7 y 8) y fustes (figuras 4, 10 y 11) se advierten ahora esencial y relativamente liberados —los últimos sólo en parte— del agobiante relleno que les oprimía. Y bueno será quede aquí constancia de las actuales opiniones de algunos técnicos que, a la vista de las grietas y otros síntomas de desplome, quieren ver en la macicez del aditamento del XVIII —ahora también perfectamente examinable por su sección y en profundidad (figuras 2, 4 y 10)— no sólo un relleno igualador previo al trazado del ornato romanista, sino a la vez, y causalmente, un elemento tectónico actuante de refuerzo y ayuda que, recalzando los antiguos pilares fasciculados del gótico primario valenciano, modesto aquí y hasta mísero, como en tantas de sus obras —según se ha recordado—, contribuyó a mantener la estabilidad del templo, ya amenazada, en suposición de los que así opinan, en el mismo Setecientos, a tenor de las resquebrajaduras y desplazamientos a que lo vinculan.

Sobre todo es singularmente interesante, incluso trascendentalísimo, en la historia del gótico valenciano, el conocimiento, merced a estas obras recientes, de un conjunto completo de la composición paramental, gótica, del interior de la nave catedralicia, según resulta de la asociación de uno de los grandes arcos formeros aludidos con sus elementos sustentantes o apoyos (perfectamente completables, entre los suyos propios, visibles, y los del arco enfrentado) y el muro superior de cierre y de descarga, con un ventanal en él abierto en lo más alto, recayente a la nave central, en el detalle del cual volveremos a ocuparnos. Este conjunto (figura 1) forma una unidad completa, no ya sólo idealmente reintegrable, sino casi directa e inmediatamente apreciable con la vista. La repetición mental, abstracta, de este conjunto o unidad puede llevarnos al casi perfecto conocimiento del sistema general arquitectónico de la nave mayor gótica de la catedral valenciana, hasta hace poco sólo materia de peligrosas hipótesis.

Este es el principal valor, verdaderamente inapreciable y aun no bastante ponderado, de los hallazgos recientes en la catedral de Valencia: permitirnos plenamente el conocimiento, cualitativo al menos, pero directo y suficiente, del sistema y elementos todos de la parte más importante de la virtualmente perdida fábrica

gótica —su nave mayor—, certera, total y perfectamente reconstruible con los elementos descubiertos.

reconstruible con los
Biblioteca d'Humanitats

En detalle, de entre todo lo recuperado cautivan algunas formas particulares más íntegra y netamente visibles y, a la vez, llenas de sabor artístico; por ejemplo, el capitel geminado que reproduce la fig. 2 atestigua la áspera austeridad de todos los de la fábrica; con sus ábacos lisos, escuetos, ayunos de toda plástica, resulta más relacionable con el arte del Cister que con la decoración naturalista estilizada, más típica y frecuente en general en los capiteles del gótico algo avanzado. También han quedado libres parcialmente unas basas —que reproducen las figuras 5 y 6—, más apreciables que otras, sólo en verdad adivinables; recayentes las primeras a la nave mayor y formando parte de un haz columnario de los que sostienen uno de los grandes arcos referidos, ostentan su perfil lejanamente "ático", así como sus típicas "garras" medievales, elementos todos bien visibles en nuestras ilustraciones.

Interesantísimo es también por sí, y como elemento integrador del gran conjunto señalado, el ya aludido ventanal —descubierto con ocasión de estos trabajos— que recae asimismo a la nave mayor y está abierto en el muro que descarga sobre el gran arco formero correspondiente al lado del Evangelio (fig. 1): dividido por un mainel, que sólo se conserva en parte (fig. 2), consta, como se ve, de dos vanos gemelos alargados y un rosetón trifoliado de remate. No le acompaña, en el interior de la nave, su homólogo sobre el arco de enfrente, pues el hueco correspondiente está transformado en ventana neoclásica; pero por la parte recayente al exterior, como se sabe, es visible, y lo ha sido siempre, en su análoga disposición gótica. La figura 3 nos muestra el ventanal recuperado en su estado presente, merced a la eficacia del teleobjetivo, cuyo uso venía exigido por la gran altura a que se encuentra.

Junto a todo esto han reaparecido en diversas partes del templo algunos otros aspectos góticos; en la sacristía, por ejemplo, de la que el fuego de 1936 tan apreciables obras se llevara, quedaron visibles —en insuficiente y desconsoladora compensación— por obra del mismo elemento ciertos detalles que, como otros descubiertos en distintos sitios, por fragmentarios y menos interesantes no merecen referencia concreta y particular. Conviene, con todo, reseñar aquí unos curiosos batientes de puertas, aparecidos "in situ", cerrando un armario, o como credencia, practicado en el paramento izquierdo del intradós del nicho del testero de la antigua Aula Capitular, luego Capilla del Santo Cáliz, a cuya insigne reliquia alojara dicho hueco durante varios años en época reciente. Las puertas, pintadas —sin pericia ni arte depurado— en evidente estilo gótico cuatrocentista, ostentan, según se advierte en la figura 12, una ornamentación heráldica (cuyo motivo repiten seis veces), de un blasón con una mata de cinco espigas, cuyo estudio brindamos a la investigación de los eruditos genealogistas, respondiendo sin duda a algún prebendado de apellido Forment, Blat, Espill o cosa equivalente.

Y ya que de la estructura gótica de esta catedral hemos tratado, buena ocasión será ésta para dar publicidad a una pintura —alusiva al prístino aspecto gótico de la Seo— que creemos inédita y que, desde luego, es apenas conocida, incluso en Valencia, ciudad en que radica: se trata de un fresco de algún tamaño (fig. 13), existente en el muro izquierdo de la capilla mayor de la iglesia del Milagro de Valencia, que representa, dentro de orla barroca de hacia 1700, una escena de la

procesión de la Virgen Asumpta por las naves de la catedral, cuya fábrica permanecía, naturalmente, aun libre de embozos, dada la fecha aproximada, y ya dicha, de la pintura, y el tiempo del revoque neoclásico, en el último tercio del XVIII. En la pintura pueden advertirse con bastante claridad las formas góticas de la catedral en bóvedas y apoyos, y de ello da idea nuestra figura 14, que reproduce el detalle de dicho cuadro, más interesante a este respecto. Enfrente, y en semejante lugar del muro opuesto de la capilla mayor, otra pintura pareja representa la misma procesión bajo las bóvedas de la pequeña iglesia del "Milagro", cuyo presbiterio decora. El conjunto de ambos cuadros al fresco alude al cortejo portador de la imagen de la Virgen yacente, o "de Agosto", que la traslada anualmente a la catedral en su fiesta del 15 de dicho mes. La iglesia, formando conjunto con el interesante Hospital "de pobres Sacerdotes", depende de la Seo, y el cuadro primero de los mencionados es documento precioso para la evocación de la vieja catedral.

Los aspectos arquitectónicos a que se refieren los párrafos anteriores de este artículo son los que importaba dar a conocer en esta ocasión, de entre los desvelados poco ha en el Templo Metropolitano de Valencia. El interés objetivo individual, absoluto, de ellos es indudable, como se advirtió; pero sobre todo, según también hicimos notar, la posibilidad que nos brindan los reseñados y preciosos descubrimientos arquitectónicos de la nave central, de reconstruir las líneas principales góticas del trazado de ésta, es suceso memorable en la Historia de nuestro Arte. Igualmente creímos de indudable interés dar a conocer la pintura últimamente aludida. Porque de ésta y de aquellos descubrimientos góticos quedase constancia en las páginas acogedoras de ARTE ESPAÑOL hemos trazado las presentes modestas líneas y dado publicidad a las referencias ilustradas a que acompañan.



FIG. 1.—Aspecto total de uno de los arcos descubiertos (lado del Evangelio).

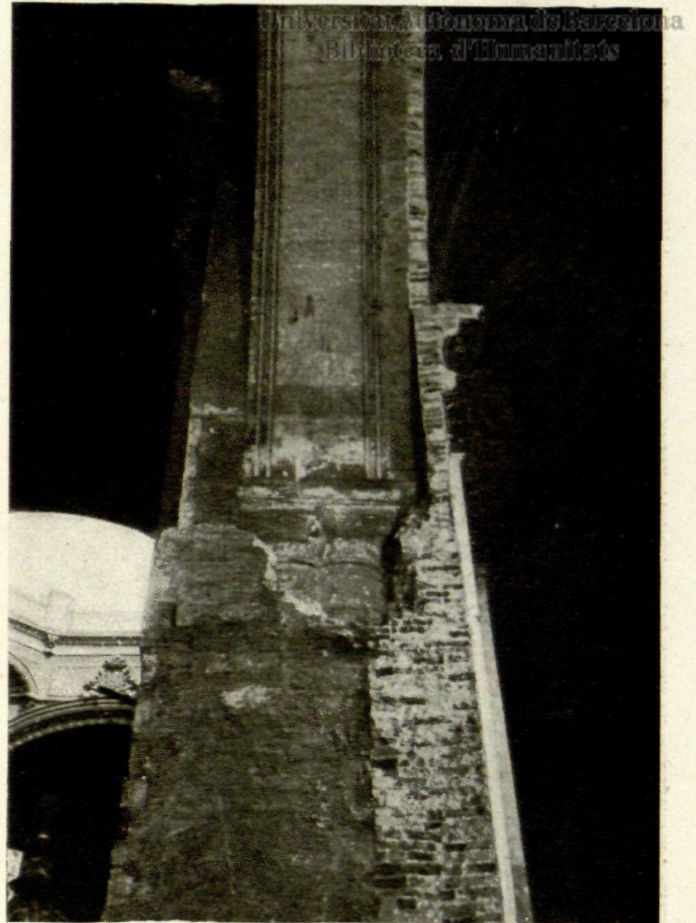


FIG. 2.—Intradós y capitel geminado del arco del lado de la Epístola.

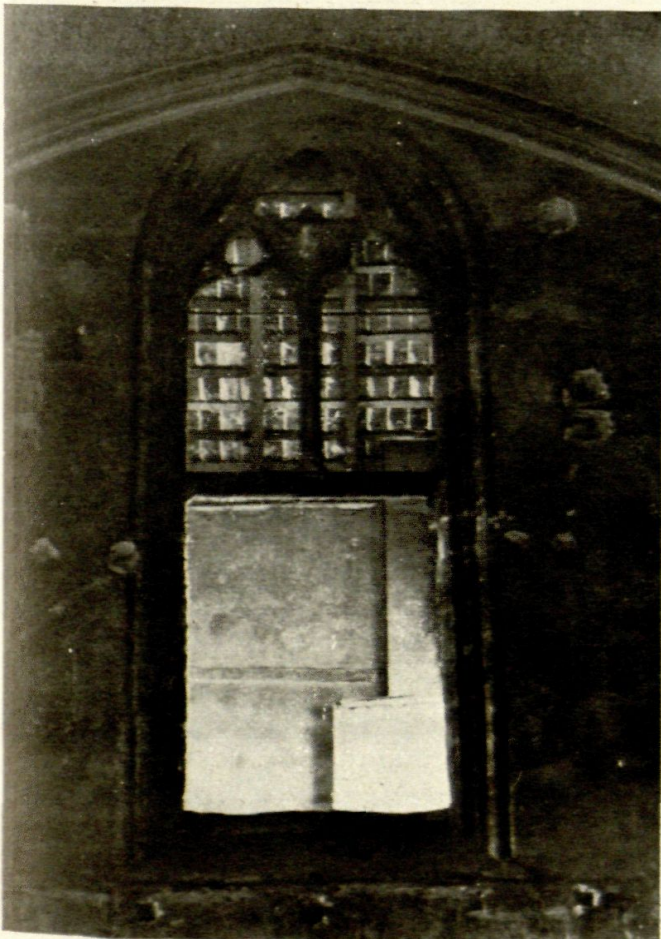


FIG. 3.—Detalle del ventanal, con tracería y parteluz, situado sobre el arco de la figura 1.

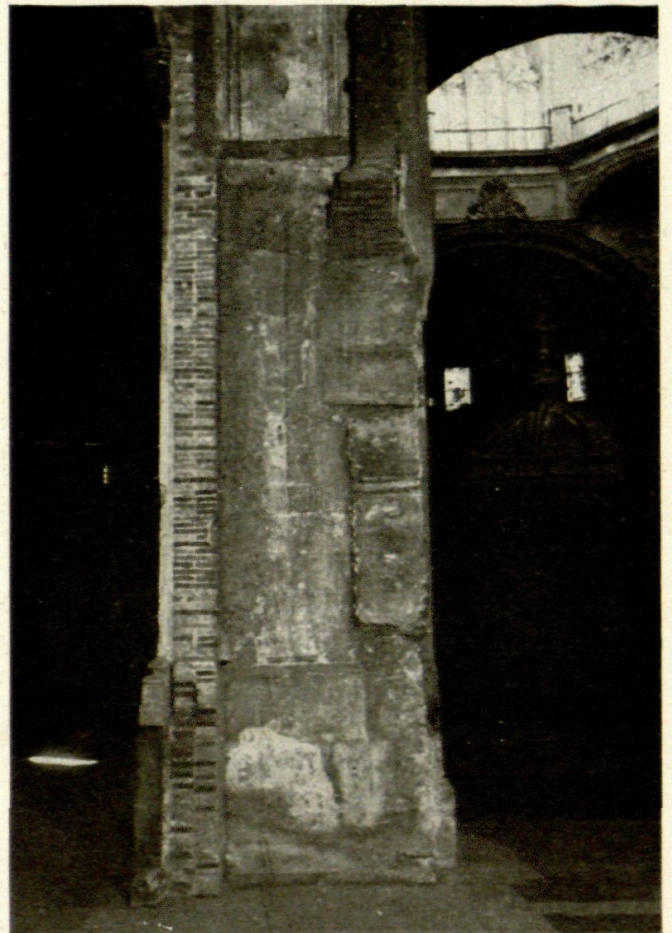


FIG. 4.—Columnas gemelas completas, que sostienen el mismo arco, con restos—visibles en su sección—,

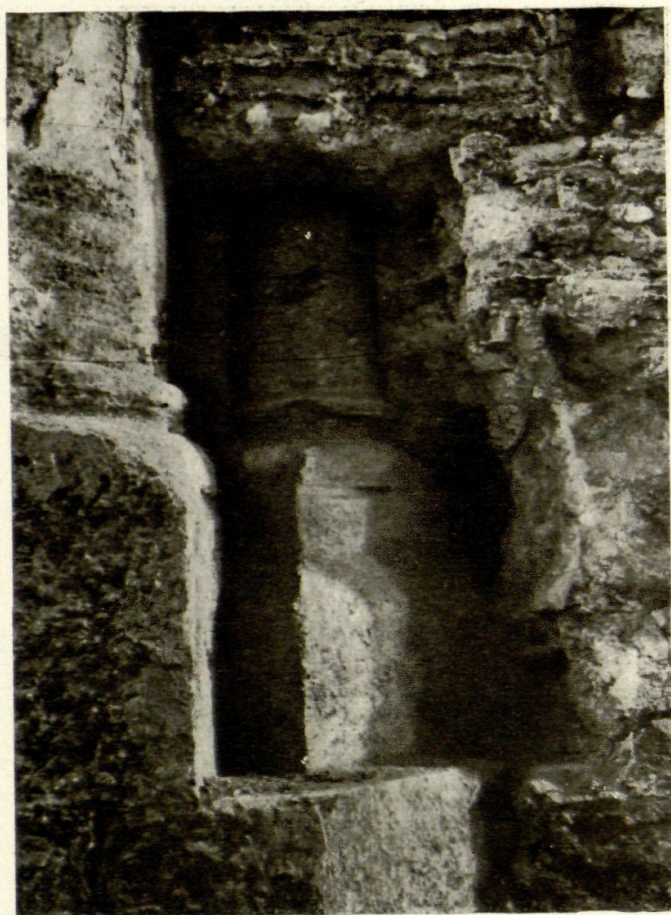


FIG. 5.—Basa gótica completa y parte de otra, recién descubiertas en uno de los arcos.



FIG. 6.—Basas gemelas descubiertas en el arco del lado del Evangelio.

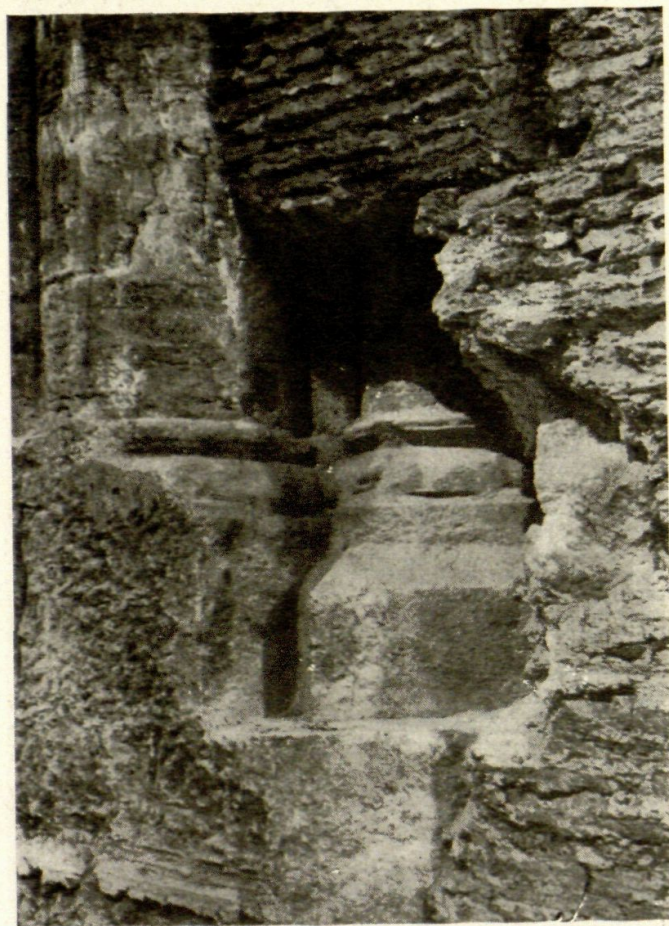


FIG. 7.—Otro aspecto distinto de las mismas basas reproducidas en la figura 5.



FIG. 8.—Fuste y basa góticos, ésta mutilada, descubiertos en uno de los arcos.



FIG. 9.—Vista general, en perspectiva, de los vanos de los arcos descubiertos, con el ventanal detallado en la figura 3.

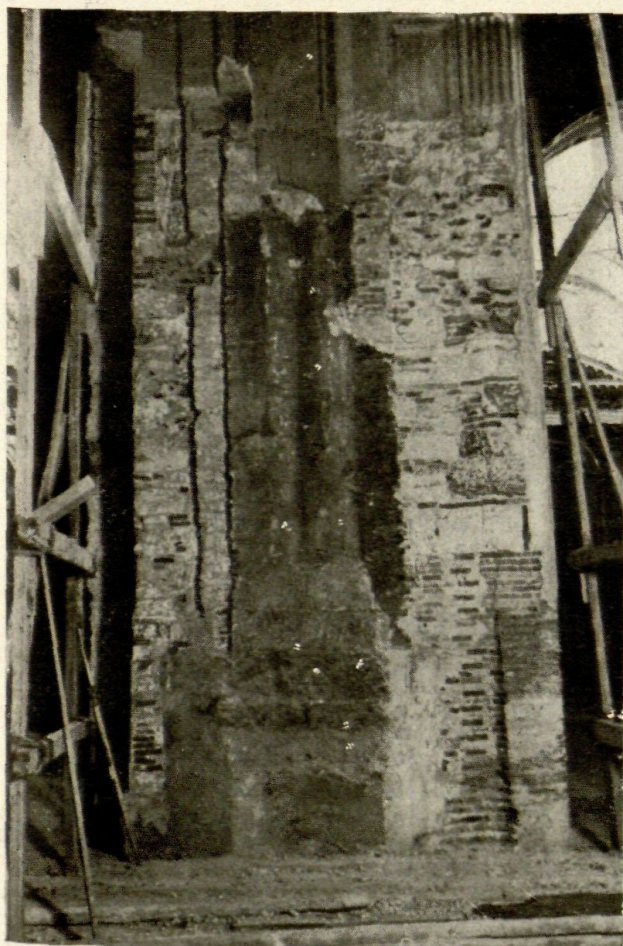


FIG. 10.—Fuste gótico, con restos de su basa, rodeado del relleno y revestimiento neoclásicos.



FIG. 11.—Columna geminada de uno de los arcos, con restos, a ambos lados, del mismo relleno.

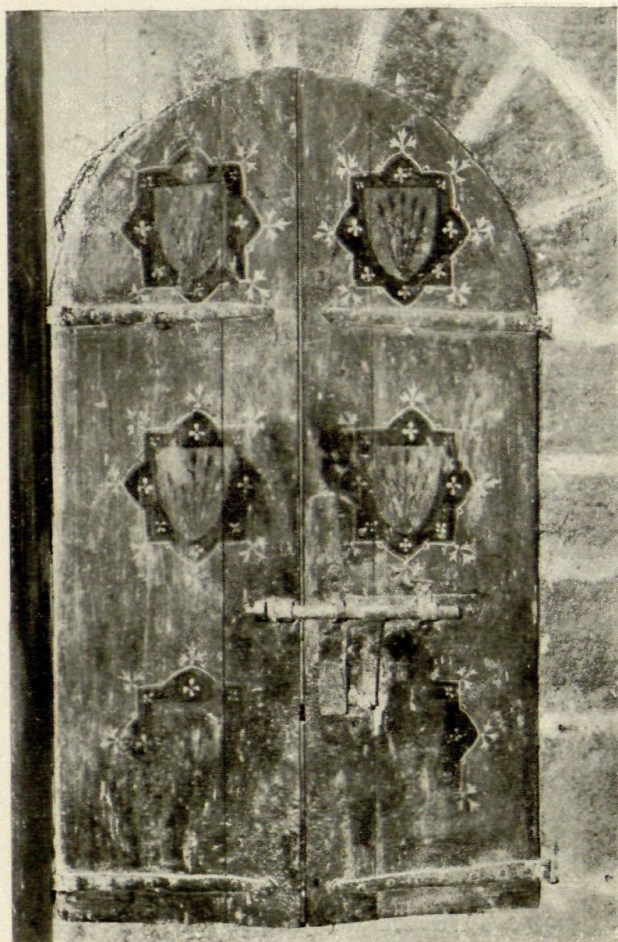


FIG. 12.—Puertas con decoración blasonada, aparecidas en la antigua Aula capítular.



FIG. 13.—Vista de conjunto de la pintura al fresco aludida en el texto.



FIG. 14.—Detalle de la misma pintura, comprensivo de los aspectos arquitectónicos de la antigua catedral gótica, según se alude en el texto.

Bibliografía

MIGUEL HERRERO GARCÍA: *Contribución de la literatura a la historia del arte*.—(Consejo Superior de Investigaciones Científicas. Instituto Antonio de Nebrija.) Madrid, 1943.

En el último tomo de sus *Fuentes literarias para la historia del arte español*, aparecido en 1941, Sánchez Cantón publicaba un extenso apéndice, en el que, después de dar por terminada la tarea a que el título de su colección le comprometía, o sea el extracto de los textos de tratadistas de arte español, incluía una copiosa cosecha de otros textos relacionados con el arte sacados de abundantes y variadas lecturas de libros españoles. Nada menos que 218 páginas de citas reveladoras de extensa y atenta lectura y de una decidida vocación. En la advertencia que precede a esta colectánea decía su diligente acopiador: "La investigación de estas fuentes indirectas obligaría a un esfuerzo que por la amplitud de la tarea y lo problemático del resultado no puede emprenderse por un solo estudioso y requiere la aportación de muchos."

El requerimiento no ha sido hecho en vano, y así aparece hoy Miguel Herrero, tan conocido e infatigable anotador y ordenador de textos literarios españoles, con una copiosísima brazada de alusiones, concretas o vagas, al arte y a los artistas, en pasajes acotados entre la prosa y el verso de algunos centenares de escritores nacionales. Herrero García, que tanto ha contribuido con obras antológicas de este mismo carácter a darnos a conocer las ideas de los españoles sobre las cosas tal como los textos de los escritores las reflejan, emprendió esta paciente labor de anotación al margen de sus lecturas hace muchos años. La publicación de este volumen viene a ser, como el mismo autor declara en el prólogo, un suplemento a esa tarea iniciada por Sánchez Cantón en el apéndice mencionado al tomo V de su obra. Contiene el libro de Herrero seis grupos de textos diversos: "Primero, los que mencionan *nominatim* a un pintor, escultor, arquitecto, etc. Segundo, los que contienen noticias o alusiones a obras de arte, sin mencionar a sus autores. Tercero, los que encierran datos de algún monumento artístico. Cuarto, los que ofrecen comparaciones o vierten ideas acerca del arte pictórico. Quinto, los que cuentan anécdotas de algún pintor desconocido. Sexto, los textos referentes a la tradición de San Lucas, pintor, y a las imágenes que se le atribuyen." Como puede deducirse de estas palabras del compilador, no puede ser más exhaustivo, según ahora se dice, el programa para el acopio de los textos. El generoso criterio de admisión de éstos hace que tengan ellos un interés muy di-

verso: junto a datos, a hechos, obras y anécdotas conocidos, hallanse más raras menciones y alusiones curiosas que podrán ser exprimidas por los historiadores del arte y tenidas muchas veces en cuenta en hipótesis y ensayos monográficos. No es éste lugar, ni puede aquí abrigarse tal propósito, para desflorar el libro y espigar en él las más curiosas de sus aportaciones; pero al azar puede señalarse alguna curiosa poesía al Greco dedicada por vates muy poco divulgados. Muchos de estos textos pasarán, por derecho propio, a ocupar un lugar preeminente en las monografías, y no pocos de ellos darán lugar a discusiones o avivarán otras ya suscitadas; singular interés me parece tener en estos momentos en que se están renovando las bases biográficas del estudio de Ribalta, el texto de Lope que Herrero ha cazado entre los versos de *La viuda valenciana*; una simple cuarteta nos alude a una pintura hecha en la Corte por el pintor a quien llama *famoso catalán*. Tanto la confirmación de su estancia en Madrid como la explicación reiterativa que nos da del *Catalá* que figura en alguna firma del maestro habrán de ser tenidas en cuenta por los investigadores que trabajan sobre nuestro gran pintor realista.

Comentarios análogos respecto del interés que ofrecen algunas de estas noticias literarias podrían multiplicarse; pero el espacio no nos permite sino rematar esta noticia con el elogio debido a un estudioso como el Sr. Herrero, que, sin salir de su campo históricoliterario, aporta fraternalmente a los investigadores del arte una cosecha tan grata y generosa de noticias y textos que están destinados a enriquecer y a restar aridez, salpicando de prosa y versos de clásicos su reseco texto, a muchas futuras exploraciones monográficas. Estamos, además, seguros de que no pasarán muchos años sin que el propio Herrero García nos ofrezca otro volumen de trozos análogos espigados en sus lecturas ulteriores, volumen que irá a hacer compañía a este que ahora publica en la biblioteca de trabajo de todo el que a la historia de nuestro arte se dedique.

E. LAFUENTE FERRARI

El Bosco en la literatura española.—Discurso leído... en la recepción... de D. Xavier de Salas en la Real Academia de Buenas Letras de Barcelona.... Barcelona, 1943.

Si el libro anteriormente reseñado constituye un corpus misceláneo de textos literarios sobre arte, el discurso de Javier de Salas, del que de-

seamos dar aquí noticia, es una antología monográfica de pasajes literarios españoles sobre El Bosco. La fortuna y popularidad entre nosotros de este pintor extraño, realista e imaginativo, moralizante y freudiano, verdadero precursor de Max Ernst y los superrealistas, fué siempre sentida como un curioso fenómeno dentro de la historia del gusto. Felipe II dió el ejemplo, y D. Felipe de Guevara y el P. Sigüenza abrieron, con páginas comentadas desde muy pronto, la antología formada por Salas. Pasajes de Lope, de Quevedo, de Pacheco de Narváez, de Salas Barbadillo, de Gracián, de Argote, de Alarcón, de Moreto, de Covarrubias, de Ponz, entre otros menos importantes o más conocidos, exhuma y engarza Salas en su notable discurso. Que lo es, además, porque no se limita a ensartar los textos, sino que los estudia en relación con la valoración de su pintura y penetra en la significación que en cada época puede y debe darse a esta perduración de la estimación de la pintura de Jerónimo van Aken. Salas, cuyos contactos con la escuela de Viena le han hecho felizmente superar la limitación al regusto erudito que es el peligro de estos estudios de fuentes, condensa en breves y enjundiosas conclusiones sus ideas sobre las causas estéticas de la pervivencia de la admiración por el Bosco y los matices que se reflejan en la estimación por su obra, mantenida a través de tres siglos. En el notabilísimo discurso de Salas vemos, pues, que la aportación y estudio de fuentes de este género puede tener para la historia del arte resultados de importancia estética e histórica, si son sometidos a un fino análisis interpretativo como el que Salas ha realizado — y no por primera vez — al ocuparse del tema elegido para ingresar en la prestigiosa Academia barcelonesa.

E. L. F.

BERNARDINO DE PANTORBA: *El Paisaje y los paisajistas españoles.*—Editor: A. Carmona. Madrid, 1943.

Carecemos — ya es sabido — de libros en los cuales se estudien concienzudamente, sin trasnochadas retóricas, manifestaciones, aspectos y figuras interesantes del arte español. Nuestro siglo XIX, sobre todo — cierto que estamos aún muy cerca de él —, permanece en gran parte ignorado o mal conocido. Por esta razón debemos alentar, registrar con elogio y propagar con entusiasmo cuantos estudios bien documentados se publiquen en tal dirección entre nosotros. Es necesario atender a ese siglo, no menospreciarlo frívolamente y empezar a sacar del injusto olvido sus indudables valores.

En lo que a la pintura se refiere, la pasada centuria nos ha dado, si no el nacimiento propiamente dicho del paisaje, sí su desarrollo y extensión victoriosa por todos los ámbitos del arte uni-

versal. Lo que ya se ha escrito fuera de España sobre el paisaje moderno, no es poco ni desdeñable. Pero aquí nos faltaba todavía el libro que presentara un resumen certero y cabal de lo que ha sido y es, entre nosotros, ese gran movimiento del paisaje, que ha dado a la pintura moderna muchísimas de sus obras más hermosas.

Tenemos el estudio ya, felizmente, con cuantas excelencias pudiéramos apetecer. A Bernardino de Pantorba se lo debemos. Como en algunos de sus libros anteriores, en éste consagrado al *Paisaje y los paisajistas españoles*, Bernardino de Pantorba trata un tema no abordado antes por ningún crítico. Aquí está el valor fundamental de su magnífico volumen, recientemente publicado por el culto editor Antonio Carmona; volumen que, en todos sentidos, enriquece de manera espléndida nuestra bibliografía artística.

Por su condición de paisajista y crítico de arte, en ambas actividades ya conocidísimo y altamente apreciado, Pantorba parecía ser el escritor más indicado para acometer tan importante empresa.

En este libro que el autor denomina "ensayo de historia y crítica" — 150 páginas de texto y 72 fototipias que lo ilustran bellamente —, Bernardino de Pantorba, después de hacer un rápido recorrido por el campo del paisaje clásico, señalando las "recetas", como aquellas que daba Francisco Pacheco, para "el ejercicio de pintar países", lleva su atención al movimiento paisajístico que, ya en el siglo XIX, impulsan ingleses y franceses. En la corriente impresionista es donde más se detiene Pantorba, subrayando sus características, su originalidad, los nuevos acentos y matices que pone en el arte, así como las luchas heroicas que, por implantar esa fecunda corriente pictórica, sostienen sus primeros maestros.

Ya dentro de la pintura española, el autor del admirable libro que comentamos nos da la historia del paisaje a partir del "desatado romántico" Jenaro Pérez Villaamil, y lo hace con artículos de biografía y crítica dedicados a los más salientes de nuestros paisajistas. Rinde justicia al talento de D. Carlos de Haes, bajo cuya enseñanza se formaron tantos de ellos, y habla a continuación de Beruete, Regoyos, Jiménez Fernández, Riáncho, Espina, Morera, Lhardy, Martín Rico, Casimiro Sáinz, Sánchez Perrier y Muñoz Degraín.

Los catalanes, maestros indiscutibles del paisaje español, ocupan en este libro la extensión y el elogio que merecen. Primeramente Martí Alsina y Vayreda; luego Urgell y Masriera, y después los cinco nombres ilustres de Gimeno, Meifrén, Rusiñol, Galwey y Mir, todos son estudiados con la sólida competencia que es habitual en la pluma de Bernardino de Pantorba. A los paisajistas contemporáneos se destinan las últimas páginas de este libro, en el que todo es preciso y ordenado, todo está expuesto con magistral claridad y todo se dice con una prosa bien trabajada y viva, llena de soltura y de elegancia.

EDUARDO NAVARRO.

SOCIEDAD ESPAÑOLA DE AMIGOS DEL ARTE

(FUNDADA EN 1909)

PRESIDENTE HONORARIO: SEÑOR DUQUE DE ALBA

JUNTA DIRECTIVA

Presidente: *Marqués de Lema.* ♦ **Vicepresidente:** *Marqués de Valdeiglesias.* ♦ **Tesorero:** *Marqués de Aledo.* ♦ **Secretario:** *D. Miguel de Asúa.* ♦ **Vocales:** *Conde de Peña Ramiro. D. Francisco Hueso Rolland.—D. Luis Blanco Soler.—Conde de Fontanar.—D. José Ferrandis Torres.—D. Julio Cavestany, Marqués de Moret.—Vizconde de Mamblas.—Marqués de Saltillo.—D. Gelasio Oña Iribarren.—Marqués de Lozoya.—D. Alfonso García Valdecasas.—Conde de Polentinos.—D. Enrique Lafuente Ferrari.—D. Francisco Javier Sánchez Cantón.*

PUBLICACIONES DE LA SOCIEDAD

Catálogo de la Exposición de Arte Prehistórico Español, con 78 páginas de texto y 26 ilustraciones aparte.

Catálogo de la Exposición de Dibujos originales, con 146 páginas de texto y 77 dibujos.

Catálogo de la Exposición de Orfebrería Civil Española, con 163 páginas y 42 ilustraciones.

Catálogo de la Exposición de Códices Miniados Españoles, con 270 páginas de texto y 82 ilustraciones.

Catálogo de la Exposición de Retratos de Niños en España, con 97 páginas de texto y 50 ilustraciones en negro y color.

Catálogo de la Exposición del Antiguo Madrid, con 36 páginas de texto y más de 100 ilustraciones fuera de texto.

Catálogo de la Exposición de Arte Franciscano, con 156 páginas de texto, 61 ilustraciones fuera de texto y 7 estudios.

El Palacete de la Moncloa, con 30 páginas de texto y más de 60 ilustraciones fuera de texto.

Catálogo de la Exposición «Aportación al Estudio de la Cultura Española en las Indias», con 104 páginas de texto y más de 100 ilustraciones fuera de texto.

Catálogo de la Exposición de Alfombras Antiguas Españolas, con 228 páginas y 63 grandes ilustraciones en bistro y colores.

Catálogo de la Exposición de Encuadernaciones Antiguas Españolas, con 249 páginas de texto y multitud de ilustraciones.

Catálogo de la Exposición de Pinturas de «Floreros y Bodegones», con 192 páginas de texto, 88 láminas en negro, 8 en color y 27 intercaladas, y 70 facsímiles de firmas de pintores.

CATÁLOGOS AGOTADOS QUE HAN DE IMPRIMIRSE SUCESIVAMENTE

ANTIGUA CERÁMICA ESPAÑOLA.

MOBILIARIO ESPAÑOL DE LOS SIGLOS XV, XVI Y PRIMERA MITAD DEL XVII.

MINIATURAS DE RETRATOS.

TEJIDOS ESPAÑOLES ANTIGUOS.

RETRATOS DE MUJERES ESPAÑOLAS ANTERIORES A 1850.

CATÁLOGO DE LA EXPOSICIÓN DE PINTURAS ESPAÑOLAS DE LA PRIMERA MITAD DEL SIGLO XIX.

CATÁLOGO DE LA EXPOSICIÓN DE LENCERÍAS Y ENCAJES ESPAÑOLES.

CATÁLOGO DE LA EXPOSICIÓN DE HIERROS ANTIGUOS ESPAÑOLES.

CATÁLOGO DE LA EXPOSICIÓN DEL ABANICO EN ESPAÑA.

